PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

*SUPPLEMENTO DI "IDEA"*
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

*I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono*

# IDEA

*SETTIMANALE DI CULTURA*

ANNO IV - N. 9 - ROMA, 2 MARZO 1952

Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 61990

*Spedizione in abbonamento postale*
*Gruppo terzo*

# CAMPANELLA E LA SPAGNA

L'atteggiamento apologetico e politico controriformato di Campanella è stato da divulgatori superficiali presentato come un compromesso mal riuscito od una permanente dissimulazione. Nella migliore ipotesi, una commedia rinnovatasi nel corso delle due detenzioni — quella di Roma e quella di Napoli — allo scopo di abbreviare la detenzione. Comunque stiano, o siano state le cose, la tenacia di una finzione continua per anni ribadita in più che dieci volumi, non smentita da atteggiamenti ulteriori, quando il detenuto ritrovò la sospirata libertà ci pare esorbitante. Una finzione che accaparra per 25 e più anni l'attività mentale di un pensatore, ha poche probabilità di distinguersi dalla verità. Il « vero Campanella » è quello che parla attraverso le sue opere, oppure è un *flatus vocis*. Dieci volumi inediti avevano la stessa probabilità di mutare l'animo del presidente dell'Audiencia spagnola quanto un memoriale fatto pervenire dall'autorevole provinciale di un Ordine o dal Nunzio. Nè più valida è la contrapposizione, così frequente, del programma rivoluzionario della Città del sole e del suo codice naturalista e deista, senza dogmi nè magistero ecclesiastico apparisecente alla *Monarchia Messiae*. In realtà, la repubblica diretta dal Gran metafisico Hoh, e governata dai sapienti non è che l'allegoria figurativa di una chiesa ideale cattolica, rigenerata negl'ideali dell'antico Cristianesimo. Tutto il pensiero di Campanella è rivolto, al disopra di esteriorità allegoriche a dimostrare la convergenza fra il codice della natura e la rivelazione, e che il Vangelo è anzitutto la legge promovitrice e conservatrice di un'umanità armoniosa. Felicità terrestre e felicità ultraterrestre non possono contraddirsi, come non possono contraddirsi verità scientifica e verità rivelata: la legge divina è la conservazione dell'essere, e pertanto il Vangelo non può essere messaggio di morte, ma di vita.

Il più singolare documento della sua patetica esaltazione controriformata è forse la lettera diretta al Papa Paolo V in data 6 marzo 1614, dove, in cambio della libertà e a piena garanzia di ortodossia, propone per ammenda, fra l'altro, di rivelare i segni premonitori della fine del mondo denunziare una setta o cospirazione tramata da principi, teologi ed astronomi contro l'Evangelo « perchè siano colti come ladri di notte » da confutare definitivamente Machiavelli, di provvedere ad una confederazione di principi, di cui « il Re di Spagna sarà congregatore » come Re, e « mistico Ciro della Scrittura », aumentare di 100.000 ducati le rendite del regno di Napoli « far che il Re in una volta guadagni quasi un milione di oro », abbattere nelle controverse i luterani, convertire al cattolicesimo almeno due principi elettori tedeschi, creare cinquanta discepoli « armati di ragioni, autorità, profezie, riscontri e voglia di martirio, e mandarli a predicare contro eretici in Germania con gran frutto ». Dal carcere lavora instancabile a crearsi amici ed alleati. Ma non lavora solo a farne calere le catene. Missive su missive indirizza a Paolo V, Galileo, al suo « angelo » lo Scioppio, a Cristoforo Pflug, al padre Ingoli, al Del Tufo, cerca sedurre l'arciduca Ferdinando d'Austria con l'insegnargli tecniche infallibili contro l'eresia, si offre al missionario in Germania e in Svezia dove vuole adurre le reliquie di S. Brigida, che *Christo me conciliavit*, confessa i suoi peccati e la sua incredulità di un tempo, remette prodigi e predizioni infallibili vanta soccorsi e investiture soprannaturali.

Sco il pontificato di Paolo V almen egli sapeva della stretta solidarietà tra Roma e Madrid — egli è ispanilo senza riserve. A suo parere, a fare di nessun popolo ha tanto pesato un elemento imponderabile di fortuna o di investitura provvidenziale. Ed i suoi eserciti paiono veramente fiancheggiati da contingenti soprannaturali. Ma proprio l'immensità di trionfi impredibili crea il senso allucinato d'una predestinata eccezionalità irriferibile alla ordinaria ragion di stato. E questo privilegio oltremondano induce il senso della gratuità degli sforzi, di misterioso squilibrio tra lo sforzo umano e la realizzazione divina. Nel *Quod reminiscentur*, nei discorsi *principi d'Italia* nella *Monarchia di Spagna*, Tomaso Campanella si faceva di un'opinione corrente rappresentante la Monarchia di Madrid come prefigurata nell'antico Testamento come un'istituzione vaticinata e sorretta da un grandioso meccanismo provvidenziale. Miracoloso, agli occhi di Campanella, l'unirsi delle corone di Castiglia di Aragona nelle persone di principi di stupenda maestria politica — Ferdinando ed Isabella. Miracolosa la scoperta dell'America ad opera di un italiano. Miracolosa la penetrazione dei *raptores orbis* — rapitori del mondo — in quell'immenso continente, dove un'attesa leggendaria, l'attesa di un predestinato figlio del cielo favorì straordinariamente l'avventata irruzione di Cortes. Miracolosa la suggestione dominatrice e la sagacia politica con cui un popolo scarso ed un esercito dai deboli effettivi può tenere asserviti tanti regni ed un intero emisfero. Miracolosa, infine, l'invenzione degli archibugi, provvidenzialmente destinata a compensare l'inferiorità fisica degli spagnoli, meno membruti e forzuti dei loro competitori. Di fronte all'immensità dell'intervento provvidenziale, che mai varrà lo sforzo degli uomini? Come comprenderlo se non fra le fiancate vaporanti incenso, le nuvole ed i messaggi recati dalle trombe angeliche dell'allegoria?

•

Le regole alle quali sottostà questo popolo di nuovi Maccabei o di *adalides de la Fe*, non sono commisurabili all'ordinaria ragione di stato: la sua esaltazione confondendosi con il mistero dei provvedimenti divini, la stessa Monarchia spagnola si apparigia con l'allegoria, è essa stessa simbolo e figura dell'onnipotenza ultraterrena, sconfitte e vittorie perdono ogni profilo umano. Dilatatasi alla voce tonante del Dio degli eserciti, questa ultima profetizzata monarchia dura sospesa ad un fatto divino che potrà ancora ingrandirla o schiantarla a suo arbitrio. Questa tutta biblica filosofia della storia è del resto enunciata più o meno apertamente da quel drammaturgo biblico per eccellenza che è Calderon.

Il Cattolicismo è la restituzione dell'ordine naturale sovvertito. E la ripristinazione della sana costituzione del mondo vigente prima del Diluvio, e di cui perciò si trovano sparse iscrizioni e frammenti nelle divinazioni dei filosofi e sacri legislatori dell'antichità: le dottrine impugnate dagli eretici riformati sono quelle stesse che la saggezza del genere umano trova conformi alla legge di natura: la predestinazione calvinista non è che rimbalzo del Manichismo; mentre il dogma del Purgatorio e i suffragi per i defunti furono già intravisti dagli antichi « *Platone adorante qui peccata sanabilia purgari post mortem; insanabilia perpetue puniri in dialogo de Republica et de Rethorica et alibi saepe docet* (1). E la Chiesa stessa non si presenta ai suoi occhi come l'organizzazione realizzata dal governo dei migliori da lui auspicato? L'intera apologetica di Campanella è indirizzata a stabilire la conformità tra la legge cristiana e codice di natura. Nello stesso *Quod reminiscentur* si rinfacciano ai Peruviani, Brasiliani, Messicani, « crimini, brutture, nefandezze contro natura ordinati da diabolici culti; la stessa forzata conversione in massa imposta dagli Spagnoli non è che una sanguinaria ripristinazione dell'ordine sovvertito: il culto reso agli astri ed al sole anzichè a Dio, è sovvertimento infernale poichè *contra naturam est meliora deterioribus subiicere*, e tali culti demoniaci traducono con loro delitti e mostruosità a catena. *Superbia, vilitas, antropophagia, sodomia, idolatria, maleficia, incantationes, auguria, et quicquid virtutibus naturalibus et moralibus et divinis repugnat apud eos pro*. Pertanto violenze, saccheggi e stragi dei soldati spagnoli già appaiono restaurazioni dell'ordine naturale offeso. Nè fu senza provvidenza che la Spagna — pur bastando a sè stessa con le sue risorse naturali — organizzasse remote navigazioni. *Ergo magna misericordia Dei fuit Hispano liberatores ad vos mittere, et de potestate daemonum transferre in Dei gloriam et regnum*. Dio stesso suscitò lo spirito di Colombo « quasi colomba circondata dalle acque » e recante il nome di Cristo nelle stesse sillabe del suo nome; la Nazione spagnuola si spinse ad avventurose spedizioni negli oceani per abnegazione salvatrice, *pericula e naufragia et caedes perpessa est ut vobis subveniret*; e pur essendo doviziosa, si è vuotata di abitanti, e benchè i singoli fossero eccitati da miraggi di onore e ricchezze, la loro opera convergeva alla propagazione del Vangelo, *quodam divino instinctu agitantur*. Caratteristico di Campanella è il fervore per i complessi supernazionali al cui lume avviluppa in comune condanna Lutero e Machiavelli; la Riforma è frazionamento, *Kleinstaaterei*, rivalità di piccoli principi ringhianti rivolta contro le solenni assise dell'Impero e della Chiesa « Germani mei quis vos fascinavit? » Chi affascinò questi Germani, ingegnosi, scopritori, inventori, con la polvere da sparo, e la stampa, Alberto Magno e Copernico? Chi li drizzò, come drizzò gli Inglesi gloriosi di santi e dottori, contro Roma da cui ripetevano il regno? La concupiscenza. No, non vale infognarsi nel *bellum grammaticale*: si deve passare alla azione.

**Lorenzo Giusso**

(1) Of quod reminiscentur - *Legatio ad Marchoriae magnum duc* m 2 Cl. op. cit.

## SOMMARIO

**Letteratura**



**Arti - Scienze - Storia**



**Musica - Radio - Teatro**



•

*Recensioni - Rubriche*

# RITORNI IPPOCRATICI

Da qualche tempo è applicato largamente in Grecia un nuovo trattamento terapeutico, che si è mostrato di particolare efficacia nelle gastropatie. I malati per alcuni giorni ricevono come unico alimento da mezzo chilo ad un chilo al giorno di grano bollito. Grazie a questo regime, mentre l'organismo si nutrisce senza che gli organi digestivi siano affaticati, le materie non digerite, attaccate alle pareti dello stomaco e dell'intestino, si sciolgono e si effettua una specie di pulizia spontanea del tubo digestivo, per cui gli organi digestivi riprendono il loro funzionamento fisiologico. Nel medesimo tempo, grazie alla stimolazione esercitata dalla bollita di grano sul filtro renale, il sangue e l'intero organismo sono sottoposti ad un processo ulteriore di disintossicazione.

Questa dieta dura da 5 a 20 giorni, secondo la gravità e la cronicità della affezione. La sua utilità terapeutica è sicura e immediata: sin dai primi giorni si constata un miglioramento, i disturbi digestivi si attenuano e scompaiono. Questo nuovo trattamento è stato introdotto dal dott. Argyrios KOUZAS, che l'ha applicato con notevoli risultati. Nel suo ultimo libro sul « Trattamento delle malattie per mezzo del grano bollito » il dott. Kouzas spiega nel modo seguente il meccanismo di azione del trattamento. Alle pareti interne del tubo digestivo si trova aderente una materia putrida con grasso e sali tossici, che causano una gastrite cronica, la quale si manifesta in alcuni semplicemente con un alito cattivo, mentre in altri provoca dispepsie ed altre affezioni più gravi.

Nei confronti di questo stato morbido dell'intestino, più grave nelle persone che soffrono di costipazione, il grano bollito si mostra di una straordinaria utilità per le ragioni biologiche seguenti: la albumina del grano (13 %) bollendo diviene una soluzione colloidale più digeribile che le altre albumine. I grani dell'amido, (67 %) impregnandosi d'acqua si frangono e formano una massa viscosa, la colla d'amido, digeribile anch'essa senza lasciare residui. Infiltrandosi, per essere assorbita, questa massa contribuisce a fare in modo che, per mezzo della bile, siano sciolte le sostanze grasse, che, come una sorta di scorza, aderiscono alla superficie interna dell'intestino e, per il loro assorbimento, provocano le intossicazione dei tessuti, con risultati morbosi diversi (foruncolosi, arteriosclerosi, gotta, renella, ecc.).

Il trattamento si effettua nel modo seguente: si fa bollire il grano da 3 a 4 ore, sicchè non sia divenuto una massa spessa, si filtra per separarne la scorza e si lascia raffreddare. Il malato deve prenderne quattro piatti al giorno con l'aggiunta di un po di zucchero. E' un alimento gradevole e di facile digestione. Durante il regime è vietato ogni cibo solido (pane, patate, pasta, ecc.) per impedire la formazione nell'intestino di materie fecali, che sarebbero di ostacolo alla auto-purgazione. E' permesso, tuttavia, l'uso di frutta fresca e succosa (albicocche, pesche, meloni, pere, banane, mele di polpa tenera), che giovano a decongestionare il tubo digestivo. Agli ammalati più deboli e ai vecchi si permette come stimolante un brodo di pesce.

Questo trattamento, seguito per alcuni giorni, non indebolisce l'organismo, perchè fornisce calorie sufficienti al suo sostentamento. Molti malati hanno fatto questa cura senza interrompere le loro occupazioni ed hanno provato sollievo per la eliminazione dei grassi superflui e delle scorie dei tessuti.

Durante il trattamento i malati non sentono il bisogno di bere; i reni sono, ciò nonostante, attivi, in quanto il ricambio nei tessuti è più vivo grazie al mancato assorbimento di materie tossiche per la via intestinale. La prova di questa disintossicazione è data dalla tinta più chiara che i malati assumono sin dai primi giorni del trattamento. La mucosa intestinale si libera dalle scorie e si rinnova: sta in tal processo la terapia naturale delle gastropatie.

In alcuni capitoli speciali del libro sopra citato, il Dott. Kouzas illustra la utilità di tale regime anche per le persone sane, e studia gli effetti del regime di digiuno, che ha avuto occasione di osservare presso i monasteri del Monte Athos. Il regime del grano bollito e del digiuno, prolungato per alcuni giorni, si dimostra di grande beneficio, sopra tutto per gli obesi e per gli artritici. Insieme coi grassi superflui scompaiono anche i loro malesseri. Si raccomanda anche di fare, durante la cura e nei giorni seguenti, delle respirazioni profonde, più volte al giorno, per ottenere una migliore ossigenazione del sangue e intensificare il ricambio nei tessuti.

Comoda e poco costosa, questa cura si è dimostrata di sicura efficacia. Dopo la dieta l'appetito migliora e le funzioni digestive si svolgono più regolarmente. Trattamenti fisioterapici complementari possono essere associati alla cura: bagni di aria e di sole, bagni caldi, ecc. Per effetto di questo regime guariscono presto e radicalmente non solo le affezioni gastriche (ipocloridria, dispepsia, ulcera gastrica e duodenale, costipazione, enterocolite, amebiasi) e quelle del fegato e dei reni, ma anche le malattie del sangue e dei tessuti, in quanto dipendenti da intossicazione alimentare.

Confermati i benefici effetti di questo trattamento, tanto il Ministero della Istruzione, quanto il Ministero dell'Interno, in Grecia, ne hanno segnalato la utilità alle popolazioni, attraverso i loro organi competenti, e il municipio di Serre, città natale del dott. Kouzas, ha fatto distribuzione di grano alle famiglie che si sottopongono al trattamento.

Questo regime non è una novità assoluta nella scienza della medicina, benchè la sua applicazione sistematica sia merito dell'Autore. L'uso dei decotti di cereali, dal grano all'orzo, è tradizionale nella dietetica antica, da Ippocrate a Galeno, che raccomanda, come alimentazione nutriente e leggera, l'uso della tisana (*ptisane*). Da più luoghi degli antichi scrittori si ricava che tale decotto veniva preparato con orzo pestato e bollito a lungo, successivamente filtrato per ridurlo a crema. Questa dieta basata sulla alimentazione esclusiva per più giorni di seguito, della crema di cereali, sorretta da una già considerevole esperienza clinica in Grecia, merita di essere segnalata anche da noi ai medici e ai biologi; chè non disdegnino, di porre, accanto alle conquiste chemioterapiche degli ultimi anni, le classiche esperienze della medicina ippocratica, intesa a ritrovare negli errori dietetici la causa dei nostri ricorrenti malanni.

**Bruno Lavagnini**

# SIMULACRI E REALTÀ

### CHE MUSICA!

*Un direttore d'orchestra dirige una sinfonia. Bruscamente la bacchetta invece di tracciare gesti aerei, prende per leggio la testa di un suonatore e batte con tale impetuosità su di essa che il disgraziato cade morto. Il direttore senza scomporsi e come se nulla fosse stato procede nell'esecuzione.*

*In effetti gli specialisti chiamati ad esaminare il caso di questo omicida accertano trattarsi di un epilettico che aveva agito in istato di perfetta incoscienza. Nessuna traccia del delitto compiuto era rimasta nella memoria dell'autore, tant'è vero che aveva continuato a dirigere, di nulla avvedendosi.*

*Chiedo io: gli atti che si sono succeduti hanno avuto un schema logico? Certamente. Perchè infatti la bacchetta ha cercato la vittima, ed ha, commisurando i mezzi al fine, così violentemente picchiato? Con una perdita di coscienza assoluta nessun atto è possibile compiere. E' dunque necessario ammettere che durante la « trance » epilettica una certa coscienza è rimasta vigile: almeno la coscienza del corpo proprio e quella del corpo altrui.*

*Si può dire che un epilettico in crisi diventa un altro uomo con istinti a lui ignoti. Impulsi irresistibili che il soggetto non conosce nè riconosce per propri, gli dettano azioni vergognose e delittuose, le quali però seguono concatenate in successione razionale.*

*Ora come si spiega che nella coscienza si oscura il fine morale e permane quello logico?*

*Questo vorremmo chiedere a coloro che chiedono alla ragione e alla sola ragione di risanare il mondo che naturalmente può essere solo salvato dagli ideali morali.*

### UN CURIOSO DIZIONARIO

*Un matematico svizzero, il Krafft, specialista di statistica, qualche anno fa, sulla base del* Dizionario di musica *di Humbert Riemann, ha dimostrato l'esistenza d'una conclusione stretta tra il cielo di nascita e il temperamento musicale. Lo stesso Krafft aveva studiato le influenze solari e lunari sulle nascite, morti, fasi, regioni dello zodiaco, posizione del sole e della luna: tutto è stato studiato. Alla fine del proprio lavoro l'autore ci offre degli schemi e delle curve dimostrative che non lasciano « alcuna possibilità di dubbio sull'esistenza delle relazioni astrobiologiche ».*

*Ora, prima del matematico svizzero, il dott. Maag, con osservazioni scritte dal 1861 al 1918, aveva accertato che la congiunzione, e l'opposizione di Saturno con il sole e la luna producevano aumento di temperatura e aumento di pressione atmosferica. La congiunzione di Giove fa crescere la temperatura e l'opposizione la fa abbassare. Marte si comporta come Giove, Venere è capricciosa: nella congiunzione superiore abbassa la temperatura, mentre in quella inferiore dà luogo ad aumento.*

*Tutto questo è nell'ordine delle cose credibili. Temperatura e pressione sono infatti fenomeni fisici. Ma il genio musicale aspetta davvero ad entrare in questo mondo allorchè quei dati angolici sono o non ci sono?*

*Se così fosse il giudizio sul temperamento musicale sarebbe meno incerto e meno controverso di quanto non è dato osservare. Con i sestili, i trigoni, la quadratura, l'opposizione potremmo sapere se i nostri contestati musicisti contemporanei sono o non sono usciti dal mondo di Euterpe. Quanto a Beethoven, Bach, Mozart, Verdi, con i sestili e senza i sestili, con i trigoni o senza i trigoni, sappiamo che cosa sono.*

*E allora, almeno per la musica, a che cosa serve l'astrologia?*

### UNA MASCHERA

*Di Gabriella D'Estrees si cantava*

« Ce ne sont pas des yeux
ce sont plutôt des dieux.
Ils ont dessus les rois
la puissance absolue ».

*Era naturale che il quarantenne Enrico IV comprasse quegli occhi con « fiumi di perle, di diamanti e di di sestri ». Ci fu un momento anzi in cui il re pensò a far di Gabriella una regina. Un sogno ed un astrologo, ci dice il Cocteau, ritrassero il monarca dal mandare ad effetto il suo proposito. Nel sogno la favorita bruciava come una torcia. L'astrologo vide la morte nell'atto di ghermire l'incomparabile preda.*

*L'apoplessia aiutata dagli stravizi della gola diede ragione all'astrologo. Che cosa avesse divorato Gabriella quel giorno in casa del signor Zamet non lo sappiamo: sappiamo però che i flotti di vino e di musica fecero un fiume solo. E fu appunto quell'insulto apoplettico che sfigurò a tal punto quella stella delle stelle che qualcuno potè dire che la morte l'aveva « quasi tournée du devant derrière ». Non si potrebbe immaginare maschera più orribile. Non più un volto, ma un ammasso occipitale, senza più occhi: quegli occhi che erano stati divini.*

*Il popolo più sbrigativo nelle sue raffigurazioni disse che il diavolo le aveva torto il collo.*

*Memento!*

**Varius**

# LA «CHIOMA DI BERENICE»

I discorsi, le osservazioni e le note alla «Chioma di Berenice» (1803) di Callimaco-Catullo, poste dal Foscolo nella traduzione alla stessa opera, sono di vitale importanza nello svolgimento della poesia foscoliana (1) come anche quale contributo alla storia letteraria del primo ottocento.

Non sembrò così al Foscolo stesso che di questa sua opera, anni dopo, e precisamente nel 1808, dirà in una lettera all'amico Grassi: «...m'avete fatto vergognare sulla dissenteria erudita della Chioma». Ma raramente i poeti giudicano delle proprie opere critiche con avvedutezza ed equilibrio. Invero nella «Chioma» si bruciano le ultime fiamme dell'eruditismo settecentesco e l'indagine critica si avvia ad un gusto nuovo, ove la serietà si accoppia a un vivo senso di vigore e di umanità. La cultura e la erudizione non sono più una attività o una professione particolare e ben definita, ma esse fanno parte di una esigenza spirituale, di un mondo umano e morale, che quelle ha incluso nel cerchio delle proprie esigenze. Si rinsaldano le sparse attività e si legano in unità e coerenza. Non che dal Rinascimento dell'Arcadia queste fossero mancate, poiché spesso è avvenuto che varie attività si ricollegano in uno stesso autore, motivo di un umanesimo perenne; ma col Foscolo e dopo di lui col romanticismo, tutte queste attività non vivono solo insieme, ma si unificano e centralizzano nello stesso fuoco, entro lo stesso sentimento, e si rivestono della stessa umanità. Cultura e poesia divengono modi diversi di uno stesso sentire. Sono pagine queste del Foscolo che non valgono solo quale documento di scienza e di ricerca, scrupolosa, dotta e sicura, ma anche quale impronta dello spirito animatore, quale interpretazione di una posizione spirituale che dal Foscolo passerà al suo tempo. Il discorso quarto intorno alla ragione poetica di Callimaco è certamente il più significativo per questi nostri motivi, come anche è il primo saggio del Foscolo che avvalori e vibri di fermenti ed idee vichiane. Un Vico sentito attraverso il sensismo e l'ardenza particolare del Foscolo, ma che non cessava di essere Vico, come in tanti altri del suo tempo, per cui il Cuoco, proprio negli anni della «Chioma», lucidamente diceva: «Gli italiani... riempirono poi dagli esteri a minuto ciò che Vico aveva donato all'ingrosso». Mancava ai letterati e ai critici del settecento l'intendere la storia nel suo valore più intimo, e perciò morale, e vedere la poesia nascere in essa; questo invece comprese il Foscolo, proprio negli anni degli storici risorgimentali, per cui elogiò nella «Chioma» il Tasso che prese «a cantare le imprese di una religione allora armata, e riferita ad una età eroica; quando le idee delle cose sono per i governi e per le nazioni assai men metafisiche». Che cos'è quella «religione», di cui va parlando il Foscolo, di là d'ogni atteggiamento vago e profetico, se non senso umano della storia, esaltazione delle vicende che in essa sublimano eroi e poeti? «Leggeri conoscitori dell'uomo sono que' retori che, disapprovando la favola e le fantasie soprannaturali, vorrebbero istillare ne' popoli la filosofia de' costumi per mezzo di una poesia ragionatrice, la quale si può usurpare bensì nella satira, ove l'acre malignità, cara all'umano orecchio quando specialmente è condita dal ridicolo, può talor dilettare. Ma non diletterebbe un poema che proceda argomentando, e che non idoleggi le cose, ma le svolga e le narri. La favola degli antichi trae l'origine dalle cose fisiche e civili che, idoleggiate con allegorie, formavano la teologia di quelle nazioni; e nella teologia de' popoli stanno sempre riposti i principj della politica e della morale: però nel corso del commento andrò estendendomi per provare cogli esempi questa sentenza, la quale da lume a quel passo del filosofo: *Essere i poeti ispirati da' Numi, e i loro versi venire da Dio. Onde se la poetica è tutta quanta enigmatica, ciò avviene perché non sia conosciuta sapientemente dal volgo.* Non è colpa delle favole, né degli antichi, se la loro religione è per noi piena di capricci e d'incoerenze, bensì dell'estensione di quella religione quasi universale, delle vicende de' secoli, e della nostra ignoranza. Che l'umana mente abbia bisogno di cose soprannaturali, e quindi i popoli di religione, è massima celebrata dall'esperienza e dagli annali di tutte le generazioni. Anzi è di tanta preponderanza questa umana necessità, che, sebbene le religioni nascano dalla tempra de' popoli, e si stabiliscano per le età e le circostanze degli Stati, i popoli e i tempi prendono in progresso aspetto e qualità dalle religioni. Ora la poesia deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gl'ingegni al vero ed al bello. Ha perciò d'uopo di percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni». Le poesia che era in contrasto a ciò, il Foscolo bollava come «voto suono e lusso letterario». La polemica al settecento arcadico e metastasiano è palese e il Foscolo non lo nasconde neanche in altri saggi. L'Arcadia, dirà, «aveva empito l'Italia dei suoi pastori e delle sue società affiliate, nelle quali tutti gli stolti capaci di presentare un sonetto e uno zecchino trovavano facile ammissione, ottenendo una patente di poeta». E con eguale sdegno aveva scritto che «l'applauso che al Filicaia diedero i suoi contemporanei era consentaneo al diletto che doveva suscitare in essi il confronto tra lui e gli insipidi verseggiatori che lo precedettero; ...ma non era ancora perfezionato, non ancora liberatosi affatto dalla inclinazione alle amplificazioni rettoriche». Poesia vuota, tronfia e rettorica, e questa la condanna; ed è condanna per l'aridità delle immagini, l'assenza del sentimento vivificatore, l'astrattezza del rivivere le passioni degli uomini, cioè per il mondo morale, non proprio per la veste esteriore. E' così che anche nelle pagine critiche la storia diventa mito in lui, ricerca dell'uomo eterno, e il mito storia. Il Foscolo per primo, illuminato dal Vico, pone l'attenzione non sull'erudizione storica (dirà infatti: «Dinanzi gli uomini dotti venivano computando l'un dopo l'altro, se il Petrarca fosse stato beato della corona d'alloro agli 8 d'aprile o ai 13 d'aprile o ai 17 d'aprile; a questa data e le centomila della sua razza, ognuno vede di quanto momento riescano alla storia delle lettere, ed alla vita degli uomini illustri», ma nel senso intimo della storia; perciò più attuali erano per lui gli eroi greci e latini o anche italiani, con cui si beava, che invece «qualsiasi interessante occasione del momento», attrattiva del suo contemporaneo Monti. Perciò nella «Chioma» dice: «...quel poeta che volesse usare di una religione involuta da misteri incomprensibili, che rifugge dall'amore e da tutte le universali passioni dell'uomo, che tutti i piaceri concede alla morte, ma scevri di sensi, nulla fuorché meditazioni e pentimenti alla vita, che poco alla patria ed alla gloria, poco al sapere, è prodiga e sottili speculazioni ed avarissima al cuore, che per l'ignoranza o il cangiamento di una idea, per la lite di una parola produce scismi ed attira le folgori celesti, quel poeta procaccerebbe infinito sudore a sè stesso, e scarsa fama al suo secolo».

•

In questa storia ch'è poi «religione», il Foscolo intende e vede solo Omero: «Omero solo è poeta de' secoli e delle genti». Nasce così e perdurerà in tutte le opere, l'immagine di Omero, poeta e vate, cantore di uomini e specchio di età passate ed eterne, dai canti giovanili alle lettere («l'intelletto altamente ispirato dalla Muse è l'interprete migliore di Omero», dai Sepolcri al saggio «D'Omero e del vero modo di tradurlo», dalla versione dell'Iliade (secondo la quale egli si proponeva di far sentire come vivo e attuale, insieme con Omero, tutto il mondo eroico, e le credenze, e le passioni, e le fantasie dei contemporanei del poeta...» alle prose critiche: Omero domina nell'opera foscoliana. Ma era un Omero che, più che alle dotte ricerche degli eruditi (sono del 1795 i «Prolegomena ad Homerum» di F. A. Wolf), sente e si accosta all'atmosfera pura e incantata che intorno al poeta avevano creato gli umanisti. Il Poliziano, platonizzante, ne aveva mutato le fattezze in una divinità sovrana, il Decembrio lo aveva esaltato su tutti scrivendo: «Mihi autem si quid a poetis memoria dignum perceptum est, id omne ab Homero sumptum videtur». Ma attraverso il Vico questo Omero aveva aquistato senso e umanità, forza e culto morale, ed il poeta greco era divenuto un vate. E' questo aspetto di Omero, che dal Foscolo passerà al Romanticismo. In questo senso eroi e figure, storiche e leggendarie, si atteggeranno a profeti e a messaggeri di rivolte e di vittorie; di sacrifici e di riscosse. Così, dieci anni dopo l'Omero dei Sepolcri, surge a cantare il Simonide del canto patriottico leopardiano. Ma la via aperta dal Foscolo portò ad altre testimonianze e destinazioni. E da Omero si passò coi romantici a figure e miti medievali e moderni, che l'educazione classica del Foscolo aveva sdegnato e respinto. Giunti a questo punto ci è utile raccogliere insieme i motivi, svolti, dell'importanza che per noi ha la «Chioma» nella storia della cultura e del gusto tra il sette e l'ottocento:

*a*) la cultura diventa passionata e vibrante, qua e là rivestendosi di dolcezza poetica e d'ardenza fantastica; cultura come fermento e stimolo poetico;

*b*) la storia è portata a significazione di «religione»; diventa cioè, fuori dagli schemi eruditi, espressione di credenze, di eroismi e di umana sofferenza;

*c*) nascita di Omero, vate e cantore di genti, e con esso l'avvio di un nuovo senso profetico che lieviterà tanta prosa e poesia di tutto l'ottocento, letterario e non letterario.

La «Chioma», che fissa già il poeta futuro e tutti i miti più intimamente foscoliani (il poeta-vate, la poesia-eternatrice, l'armonia, il tempo e la bellezza, ecc.), sconosciuta o quasi ai romantici, è però alla base della loro formazione, e può determinare e chiarire la distanza di alcuni aspetti romantici del Foscolo.

**Aldo Vallone**

(1) Segnaliamo intanto la ripresa dell'ed. foscoliana a cura di M. Fubini per l'ed. Le Monnier.

Enzo Frascione — Punta secca

# MAGIA DI VIRGINIA WOOLF

Questo «Il lungo viaggio» che Longanesi ci presenta con il primo romanzo di V. Woolf ed è pietra di saggio particolarmente utile per avviare un giudizio sulla opera della scrittrice londinese di cui conosciamo le opere posteriori (Gita al Faro, Orlando, Flush, Mrs. Dalloway, La Stanza di Giacobbe... perchè ci dimostra che in 26 anni di attività sostanzialmente unitaria è la sua opera, senza sensabili sviluppi ideologici e formali come del resto in seno ai suoi racconti — anche quelli che abbracciano più vasti archi cronologici, come The Years — non si hanno sviluppi di caratteri nelle drammatis personae ma sondaggi entro il labirinto umano ad un livello costante. V. Woolf ci appare nel 1915, in un periodo di ancora accentuata reazione antivittoriana, matura di tutti i temi, ricca di tutte le armi che poi applicherà nei successivi romanzi. L'Ulysses di Joyce sarà conosciuto solo nel 1922 e le qualità che hanno poi fatto parlare di una influenza dello scrittore irlandese sulla Woolf; svincolo della trama dai fatti esteriori, riduzione dei valori umani a simboli estetici, la continuità nella durata bergsoniana, sono già palesi in questo Voyage out, sì che è da parlare di fratellanza spirituale più che di vera influenza. L'allucinante acutezza intellettuale e la raffinata emotività lirica che in lei singolarmente s'associavano celebrano già più il loro misterioso connubio, sulla soglia del proprio lavoro artistico che si inserirà poi nel vivo della più alta tradizione inglese, la Woolf ci confessa i suoi torturanti limiti: l'inconoscibilità di quelle anime verso cui pure si protenderà con un trasporto sublime, la frammentazione loro nel roveto ardente delle sensazioni infinite che la lacerazione dell'attrito terrestre caverà da esse senza poter giungere ad una sintesi che ce ne consegni il valore ultimo, definitorio. Siamo al primo capitolo, perfetto come quasi tutti gli altri, della storia naturale delle anime che essa comporrà per tutta la vita senza sfociare mai ad una definizione gnoseologica ma stoltendo di ogni perplessità e dubbio l'analisi psichica e sensoriale di quelle anime stesse. Squisita e causticante prigione nella quale ella lavorò e patì per tutta la vita senza compiacenze morbose e romantiche indulgenze ma con una dedizione eroica di tutta se stessa. «Il Lungo Viaggio» è il vestibolo della prigione e in esso è già acceso tutto il fuoco delle sue torture ed echeggia spiegata la triste melopea dei suoi abitanti.

L'ispirazione in lei è di natura rapsodico-musicale. Gli eventi e i personaggi si svolgono e s'intrecciano secondo leggi di causalità ben poco precise, ondulanti, in perpetuo divenire sì che il panorama del suo narrare rassembra quello di una distesa marina su cui incalzino, vari di forza e di natura, i venti. Una superficie in perpetuo sobollimento perchè al profondo non c'è una sorgente fissa d'azione, come potrebbero essere dei caratteri solidamente strutturati o un pensiero orgoglioso d'affermarsi bensì un'umanità fluida se non informe, una sensibilità di prodigiosa vibratilità che tutto sfiora e tutto afferra in un edonismo della sensazione e in una emotività trascorrente d'indicibile velocità.

Leggendo si entra come dentro le spire di una vellutata e suadente magia, più che convinti tratti entro un labirinto profumato la cui legge è l'incostanza e un anelito sempre rinascente di nuove sensazioni. I suoi personaggi si ricordano appunto come motivi musicali o come la sfumata grafia degli orientali nella seta. Non si potrebbe mai delimitare con esattezza dove essi soffrano di un'atmosfera che li avvolge sino a immedesimarsi loro saturandoli e dove siano essi a creare quell'atmosfera da sè vaporandola appunto come creature sature fin a crearsi la nube congeniale al loro trascorrere pressochè inavvertito in quanto le creature volitane sembrano porre il più squisito dei loro impegni a non far rumore, a non spostare nulla, direi quasi a non lasciare tracce. Si sente che quelle creature corrispondono fedelmente a motivi interiori dell'anima della poetessa che se li è cavati, uno ad uno, dal seno come il pellicano le sue fibre per nutrirne la fantasia. Ben poco deve aver offerto il mondo esterno a questa patetica donna dall'anima ronzante di perpetua musica.

•

Ci si aspetterebbe che questo mondo ultravibratile e inquieto di infiniti fermenti superasse l'opaco confine terrestre e si inoltrasse, per favorirsi nuove esperienze, nel celeste e invece permane su quel confine, vi urta, ci si macera, ma non lo trascende. Si spossa contro di esso come il mare alla scogliera che l'affrena e lo spezza quasi che un'irrimediabile stanchezza gli impedisse, li giunto, di fare ancora un passo. E ne nasce sovente un senso quasi d'impotenza, di sterilità, tanto naturale e lin necessario quel valico quel passo appare. E forse quella inquietudine e quella instabilità stesse sono il ribollire di un liquido denso, di una umana materia entro un vaso troppo angusto per contenerne l'enorme vita potenziale, le bramate espansioni e conversioni. Al posto di Dio il Mistero. Un confine di nebbia e talora di tenebra e al di là del moto e del proiettarsi delle creature e tutto acquista una bidimensionalità strana in quella prospettiva: vale per sè ed è straordinariamente limpido (come le parole dette sull'orlo di una caverna o i gesti scanditi contro uno schermo translucido, ma contemporaneamente è ambiguo, vale per altro da quello che suona e rappresenta, è come un varco su dimensioni ignote alla vita dei sensi, una lacerazione per entro un invisibile tessuto nel cui segreto l'anima affonda le sue ultime radici. Se ne ricava un'impressione grandiosa e dolorosa al tempo stesso: di alcunchè di estremamente fragile e delicato che discopre la propria intimità in squisito candore ma non può essere assunto senza essere gualcito e sciupato, non può essere assimilato senza distruggerne la preziosa essenza.

Le anime si assoggettano ad una sottile autotortura, si cercano per le vie più difficili, respingendo gli appigli fortunati che l'esistenza offre alla presa di possesso della interiorità. Per questo le sue creature più ricche sono donne, naturalmente meno portate a dichiararsi nell'azione e tentate di chiarirsi nella dipanazione lenta della intimità. Anime difficili ed esigenti, mai placate con se stesse, mai conciliate col mondo: di una eroicità tutta segreta, di cui è misura il loro dolore e il loro perseguire quella perfezione ideale che il mondo delude. Rachele ed Elena ove non vivessero in un romanzo potrebbero bene colmare di sè un poema di Shelley o di Keats tanto luminoso e fragrante è l'alone che le isola dal mondo, tanto fatalmente precipite è la meteora che tracciano nel tempo. Sulle loro tracce l'anima si attrista e gode perchè se avverte quella carica psichica che in loro si svolge condannarle a mancare l'incarnazione sente anche che il loro cuore è al di là di ogni meschinità, coraggiosamente pronto a patire i danni del loro aristocratico sentire.

La protagonista di questo romanzo è una umanità in vacanza, su uno yacht, in una spiaggia equatoriale, nel giuoco, nello sport. Una condizione d'eccezione scelta perchè tutta la vita interiore compressa e mimetizzata dalle opere e dai doveri, riemerga semplice e spontanea, senza sollecitazioni e sforzature e si scorni fatua e leggera. Una grande vacanza in cui le anime in superficie si dichiarano senza ambagi e riserve e il loro tessuto, facendosi tutto scoperto, la logica del loro essere e il labirinto ove tutto ricomincia e nulla muore, ora nell'assopimento della volontà il capriccio guida incontrollato il loro agire. Di qui l'imprevisto e l'arbitrio che sono le uniche leggi del divenire psicologico ma contenuti dalla mano sapiente della scrittrice in misure di discrezione e di verisimiglianza siffattamente felici da far gridare simultaneamente al miracolo e alla natura.

Quante creature non affollano le pagine di questo romanzo, quanto intimamente non si intrecciano i loro destini; eppure non v'è un istante di dissordine, non si affaccia mai la stanchezza di una regia costretta alla disciplina di una coralità complessa: ogni creatura si affaccia e si ritrae con misura perfetta, si svolge e si cela senza narcisismo o arcaicità precostituita: sono altrettanti strumenti di una orchestra che obbediscono fedelmente alle dita del destino. I brani antologici si potrebbero spigolare ovunque, sembra che l'autrice non abbia preferenze ed accordi il calore della sua anima, indifferentemente a tutti poichè tutti egualmente necessari alla vicenda, non tanto per chiarirla quanto per proporla ricca e inesauribile da commmione nostra. Coralità dell'ode del mare che svolgono il loro moto su una massa che per esse si svela e che d'esse è alimento, un inesausto ribollire senza tregua rinnovato nei suoi acuti eppure attingente costantemente un unisono mirabile perchè tutti i protagonisti della commedia umana finiscono sempre per trovare, sotto i cosmi e i cenci le insegne che li dividono la comune pelle.

Per questo «Il lungo viaggio» è un libro lancinante che non dà un solo giudizio della vita, ma ne scandaglia i complessi e intricati recessi con sbigottente profondità.

**Marcello Camilucci**

---

• Sono in corso le trattative tra Ministero della Pubblica Istruzione e il Comune di Roma per dare vita a una nuova Galleria comunale che potrà essere posto nello storico Palazzo Braschi accanto al Museo di Roma.

La nuova Galleria, che si chiamerà «Galleria Comunale d'arte romana ottocentesca e contemporanea» già le opere di pittura e di scultura più importanti che hanno interesse romano regionale. Vi affluiranno opere che fino ad oggi hanno decorato in parte uffici Capitolini, o sono distribuite nei Musei Capitolini, o figurano nelle sale di Palazzo di Valle Giulia.

# UN RAGAZZO NAPOLETANO

Non vorrei che l'incontro con questo singolarissimo artista ventitreenne, conosciuto a Napoli nel formicolare di giovani, affannati e spesso delusi, alla ricerca d'una strada secondo il proprio istinto, si scambiasse per una di quelle scoperte, che talvolta avvengono, anche nel nostro campo, d'un « tipo » andato a scovare tra i mestieri più umili e impensati per dar lustro alle impreviste possibilità della critica dell'arte.

Se mi risolvo a presentare sul piano della personale espressione figurativa un disegnatore di così strana e perspicace natura, è perchè credo nel miracoloso lievito che mantiene desto e nutre la fantasia artistica anche dove meno ce l'aspettiamo e perchè, in questi casi, bisogna saper lasciare sulle loro granitiche basi secolari, per un momento, i grandi artisti del passato e ascoltare, quasi come in confessione la voce di chi ci parla del nostro tempo più duro e aspro, con l'immediatezza drammatica della vita che pretende d'essere, comunque, vissuta.

Enzo Frascione nato nel 1929 a Napoli non era un nome nuovo, per me, quando mi fu pronunciato all'Università nel brusio caldo e vivo degli studenti che uscivano da una lezione, appunto, di storia dell'arte: l'avevo notato già in quella mostra delle Accademie di Belle Arti tenuta recentemente a Napoli, nella monumentale e luminosa sede dell'Accademia napoletana; ma avevo dovuto scovarlo sotto certe punte secche eseguite alla scuola libera quasi nascoste dalla loro stessa raccolta e contenuta proporzione.

Erano piccoli spazi gremiti da una folla di straccioni, di omuncoli armati, di donne grasse e sgraziate, spiragli di un mondo di nanerottoli deformi in perpetua agitazione.

Mi avevano colpito per l'analisi accanita e quasi testarda, che interpretava il dramma umano con una sorta di

Enzo Frascione — Disegno

amaro distacco, come se si trattasse d'una favola lontanissima nel tempo.

Quel giorno, quando Frascione, vincendo la sua naturale ritrosia che può essere scambiata per orgoglio (ed è, invece, frutto di autentico « temperamento ») si decise a spalancarmi sul tavolo più d'una cinquantina di disegni a penna, la conoscenza col giovane artista si fece completa e prese tutt'altro interesse.

Uno dietro l'altro, i foglietti di carta tempestati di figure, o qualche rara pagina più ampia, mi raccontarono distesamente con l'incredibile e quasi mostruosa favola dei diseredati, tutta una storia vera che era nell'animo e nella fantasia del singolare artista.

Si trattava, a vederlo, d'un ragazzo sodo e ben costruito, senza alcuna di quelle pose così facili anche oggi nei giovani, anzi, con una preoccupazione d'essere critico di se stesso da meravigliare in età tutt'altro che matura. Mi piaceva di farlo parlare di se, ma se ne ricavava ben poco, perchè egli sapeva benissimo che l'artista va soprattutto guardato nella sua opera e, del resto, quei saggi (pur così attenti, scrupolosi, geniali e tormentati) che mi mostrava, non li considerava, lui stesso, che una ben piccola cosa di fronte a ciò che « sentiva » di poter fare. Tuttavia potei ricavare (anche da altri incontri) che il giovane Frascione, studente di II anno di legge, si aiuta a vivere lavorando, se ho ben capito, nel montaggio di pezzi di automobile, in un'officina: fatica piuttosto estranea, come si vede, alle possibilità di tradurre il proprio mondo in arte, ma accettata con lealtà schietta e coraggiosa come qualsiasi altro lavoro, lontano, purtroppo, (questo sì) da quella funzione liberatrice dal bisogno quotidiano di ciascuno va in cerca quando ha qualcosa da dire nei rari momenti in cui si possiede per intiero.

Progetti d'incoraggiamento, borse di studio, presentazioni ad editori, idee di mostre personali, tutto fu agitato con lui in questi colloqui d'approccio e forse qualcosa ne nascerà; ma quel che più preme, per ora, (e che è un chiaro impegno morale preso con me stesso) è di parlare dell'arte di un tale giovane, pensoso e chiuso in se stesso, con tanto maggior calore quanto più sono convinto ch'egli se ne tornerebbe nel suo nicchio d'ombra se non fossi qui a stanarlo e a mostrarvi alcuni dei suoi disegni scelti tra quelli che si possono pubblicare senza doversi poi giustificare per aver ceduto a facili pretesti di propaganda.

Diciamo, anzi, subito, che se Enzo Frascione avesse voluto manifestarsi con la violenza d'un rivoluzionario, avrebbe avuto mille occasioni di metter fuori i suoi disegni, così aspri, urtanti, nati da un rancore chiuso e lungamente represso, come illustrazione polemica d'uno stato d'insofferenza sociale, prima che più largamente umana.

Ma come non credo abbia ceduto alla suggestione d'un tale atteggiamento, così voglio sperare che non gli accada per l'avvenire: e questo perchè mi sembra di vedere nel carattere dei suoi disegni e più, nell'insieme del suo mondo di miserabili urlanti, gesticolanti, o abbandonati come stracci, qualcosa di più profondo d'una particolare visione legata al tempo e alle condizioni dei poveri e dei dimenticati.

Del resto le simpatie di Frascione, quando gli si parla di artisti del passato, vanno subito verso Breugel del quale, come si sa, la Pinacoteca di Napoli possiede oltre al « Misantropo » quell'autentico capolavoro che è la « Parabola dei ciechi ».

E non è difficile riconoscere che il nostro disegnatore ha passato molto tempo a studiarsi una simile, eccezionale pittura, nella quale il compatimento umano è superato dall'acre gioia dell'artista nel creare un campionato d'infelici, legati a catena da una fatalità comune in una pur dolcissima natura implacabile nella sua primaverile verginità.

Motivi di richiamo e altri spunti del genere, certo più immediati perchè più vicini al nostro tempo, furono i disegni di Groz e, soprattutto le pitture di J. Ensor; ma il modo rapsodico col quale Frascione ha potuto cogliere questi appelli ed effettuare, per suo conto, paragoni e collaudi, esclude una qualsiasi dipendenza diretta dall'uno o dall'altro di tali artisti, che il giovane disegnatore sente, per così dire, « consanguinei » eppure lontani e diversi nelle differenti esigenze di fantasia e di stile.

Osservando i disegni di Frascione, talmente numerosi da riuscire preoccupanti, come accade quando si spalanca un formicaio, che ci si trova subito investiti da migliaia d'insetti inviperiti, sorge spontanea la domanda se un tale disegnatore possa tradurre questo suo strano, eppure attraente mondo grafico, in pittura, non tanto perchè ciò sia necessario ad una ipotetica e scolastica « completezza » dell'artista, quanto per il piacere d'immaginare che cosa avverrebbe quando la minuta popolazione di straccioni assumesse la corposità e la vivezza dei colori.

Vana domanda per ora, analoga, del resto, a quella che potremmo rivolgere, attraverso i secoli, a Jacques Callot, le cui pitture sono rarissime e non sempre sicure, a paragone dei suoi stupendi, nervosissimi disegni e alle sue acutissime incisioni.

Per il momento mi figuro Frascione, destinato a trapiantare i suoi disegni in acqueforti o punte-secche. Del resto, a sua confessione, egli ha bisogno del segno di penna come dell'unica arma che gli permetta di colpire giusto: « Se mi date una matita o un carbone io non so più disegnare! » Vi dice Frascione, forse con una punta di rincrescimento: ed è in questa necessità del mezzo grafico, invece, che risiede la naturale confessione della più intima tendenza espressiva dell'artista.

Dalla messe vastissima di schizzi e composizioni di Frascione si trae anche la convinzione che la sua preferenza per un determinato mondo di diseredati, di scioperanti, caratterizzati anche da una tipologia che sembra provenire dal nord, lo renderebbe quanto mai pronto e sensibile alla illustrazione di romanzi e di novelle: si pensa a Cecov, a Andreiev, allo stesso Tolstoi, seppure non si tratti, invece, d'una suggestione esercitata nella fantasia dell'artista dalla letteratura russa, diventata motivo d'una insofferenza umana e d'una amara fatalità che si trasferisce poi, in personale visione grafica, nei disegni di questo ragazzo napoletano.

**Valerio Mariani**

Enzo Frascione — Acquaforte

● I Governi di Spagna, della Confederazione Elvetica e di Polonia hanno reso nota la loro partecipazione alla XXVI Biennale di Venezia delle rispettive Nazioni.

A Commissario del padiglione spagnolo è stato nominato il prof. Enrique Lafuente Ferrari, mentre la partecipazione della Svizzera sarà curata dal pittore Ernest Morgenthaler.

● L'autore della musica della canzone « Vola Colomba » (le parole sono di Cherubini, che ha vinto il primo premio al II Festival della Canzone italiana a San Remo) è il dott. Carlo Concina di Confienza (Pavia), maturo veterinario e consumato compositore avendo composto anche la musica di quell'altra bella canzone « Rosso di Sera ».

# LE DIMENSIONI DEI QUADRI

## (Osservazioni a Virgilio Guzzi)

*Guzzi, dei tuoi umori, variabili, — sempre alquanto melliflui, — sei responsabile soltanto tu. Ma quando tiri me per la manica, invitandomi a discutere intorno a una questione di lana caprina — come la tua ultima riguardante il rapporto diretto — di valore — fra quadro e dimensioni, è così che mi costringi a rispondere. E, per ben risponderti, sapendo che l'ospitalità si chiede soltanto ai giornali amici, io la chiedo agli amici di Idea. Ma come mai, quali, dei tuoi amiconi di via Margutta, han soffiato nel buco delle invulnerabili tue orecchie per stimolarti a scrivere un'articolessa e prendertela con le dimensioni dei quadri allo scopo di inferire, nuovamente, contro l'ordinamento della VI Quadriennale e delle sue bellissime mostre dei nostri migliori pittori dell'Ottocento? Sei proprio un bel tipo! Tu stesso hai accettato, dalla Quadriennale, di ordinare una mostra retrospettiva; e tu stesso, poi, sputi nel piatto. Cosicchè non rimarrebbe altro di diverso da concludere dal seguente: non si sarebbe dovuto affidare a te — che le detesti — alcuna delle mostre retrospettive della Quadriennale. Ma io ripeterò che le retrospettive della Quadriennale han giovato a riaccostare, i visitatori intelligenti, all'amore verso la Pittura: amore manomesso dai negatori che l'umano possa ancora oggi interessare i buoni artisti ed i buoni amatori. L'istessa Biennale di Venezia pensa, del resto, — anche quest'anno — di « salvarsi » mediante mostre retrospettive: a capofila delle quali sarà, al solito biennalesco modo, un artista francese: grande — e da tutti sempre lodato — qual'è il Corot. Ma è certo che prima di Corot, si sarebbbe potuto ordinare, alla Biennale, una serie di mostre retrospettive didattiche di nostri ottocentisti; e, per esempio, quella di Fattori, invitando tutti (pubbliche gallerie e collezionisti privati) ad esporre le sue opere: esponendo persino quelle di dubbia autenticità: nel qual caso si sarebbe offerto, a voi critici ufficiali, l'occasione propizia per sfoggiare meriti circa l'attribuire ad un artista il suo, ed il negare le contraffazioni ed i falsi. Allora sì che ti avrei voluto vedere, saldo in sella, a discutere non di banalità; fra cui quella, tua, massima e banalissima, che esiste un rapporto diretto, di valore, fra quadro e dimensioni. Ma chi te l'ha detto? Ma chi t'ha mai consigliato di credere che, ad esempio, il San Gerolamo di Piero della Francesca (della Galleria dell'Accademia di Venezia) vale in proporzione alle sue minime dimensioni; e che (a memoria da me calcolate) credo non siano maggiori di trentacinque per trenta centimetri? Ma chi t'ha mai consigliato di pensare che, ad esempio, le molte piccole « storie della vita di Cristo » opera di Duccio di Boninsegna, a tergo della sua grande tavola della « Madonna senese » valgano di meno, perchè sono a piccole dimensioni? Valgono egualmente: sia la Madonna che le piccole istorie a tergo, giacchè le vaste dimensioni impressionano maggiormente soltanto i cafoni. E su tale argomento non c'è altro da dire; o ci sarebbe da dire che gli eletti della critica d'arte preferiranno sempre i disegni autentici di Raffaello (relativi alle pitture della Farnesina) (Storia di Psiche) alla sviluppata istoria: dipinta in parte dagli allievi.*

*Non sono le dimensioni fisiche quelle che contano: è « l'intensità del centimetro », e per cui in un grande affresco — sia pure quello del « Miracolo di Bolsena » o quello della « Scuola d'Atene » — potremo distinguere dei pezzi più o meno intensi di pittura; ma non mai diremo che lo sono tutti egualmente. Sarebbe come dire che in un poema un verso vale l'altro; e che non sia, viceversa, vero che il verso dantesco « la bocca mi baciò tutto tremante », è più intenso di altri versi dove Dante fa, in rima, della filosofia medioevale. Le opere possono, dunque, valere per le loro dimensioni d'insieme, come per i loro intensi particolari. E, come ripetiamo, valgono o non valgono: ma non esiste un rapporto diretto tra fisica dimensione ed intensità di valore. Cosicchè, morale della favoletta, un'opera può esser piccina di dimensioni (quanto lo è una acquaforte di Callot) e valere di più d'un grande affrescone seicentesco, in una volta ad arco d'accademica parete. Tu mi fai, caro Guzzi, dunque, questioni di lana caprina. Io ho capito, però, che tu le fai soltanto perchè a te preme screditare l'ordinamento della Quadriennale e far piacere ai tuoi amici di via Margutta; o per metterti tu al posto del segretario d'una Quadriennale prossima. E l'avresti potuto fare con più prudente sagacia: senza tirar in ballo Bartolini, con quel tuo « checchè ne dica il Bartolini ». « Checcherechè...., caro Guzzi; e, come ripetiamo, mi ha fatto sorridere pensando che tu a volte fai l'avanguardismo con dei classicismi ed anzi con degli arretrati « checchè ». Tu sei, caro Guzzi, e come tante volte ti ho ripetuto, un bravissimo uomo, un sollecito amico, ma rappresenti la contraddizione in termini. Ed a proposito della piccola tavola di Fattori « I bagni di Palmieri » (o « Banchina di Pancaldi » come si diceva una volta e come dissero gli allievi del Maestro, ed i suoi primi esegeti) sta sicuro che la vorresti avere dipinta tu: mentre staremo a vedere cosa esporrai alla Biennale di Venezia: dove i tuoi amici di via Margutta ti hanno fatto invitare, mentre tu, dicevi a me, d'avere abbandonata la pittura per dedicarti, proficuamente, alla critica d'arte. Io t'ho sempre consigliato, invece, d'abbandonare la critica d'arte: dove tu non hai apportato che una certa confusione ed un certo fiele. Sta ben in gamba, caro Guzzi, e non fare più questioni di lana caprina.*

**Luigi Bartolini**

● Tom Lea è uno scrittore messicano il quale ha avuto molto successo con un suo romanzo che esce ora nella traduzione italiana con il titolo « I tori ». E' narrato il dramma del matador Luis Bell dal quale è stata tratta la trama per il film « Fiesta d'amore e di morte ».

# EYCK FECIT

Sia o non sia esistito, questo Hubert van Eyck in qualche modo esiste: « pittore fiammingo, nato probabilmente a Maesyck verso il 1370, morto a Gand nel 1426. La sua attività a Gand è provata da documenti del 1425 e del 1426 la cui interpretazione ha dato luogo a discussioni. Recentemente alcuni critici hanno perfino messo in dubbio l'esistenza di Hubert van Eyck. Se è da credere all'iscrizione datata 1432 che si legge sul polittico dell'Agnello Mistico (chiesa di Saint-Bavon, Gand), quest'opera sarebbe stata iniziata da Hubert e terminata dal fratello Jan. Le opere che alcuni attribuiscono a Hubert van Eyck sono considerate da altri opere giovanili di Jan van Eyck » — così la nota al catalogo « I fiamminghi e l'Italia » (Mostra di Bruges, Venezia, Roma — 1951). Il catalogo « Les primitifs flamands » per la mostra omonima all'Orangerie (Parigi giugno-luglio 47) afferma la presenza, l'esistenza di Hubert. Tuttavia l'opera sua maggiore — l'Agnello mistico, resta pur sempre come un interrogativo sull'autore. Problemi di filologia che un giorno potranno essere risolti, ma che la direzione del Laboratorio centrale (di restauro) dei musei del Belgio ha per ora rifiutato limitandosi al cognome: « Van Eyck — L'adoration de l'Agneau. Elements nouveaux intéressant l'histoire de l'art », oppure: « Eyck fecit », come si intitolan le due pubblicazioni apparse in questi giorni a Bruxelle in occasione dell'esposizione organizzata dal Ministero dell'Istruzione pubblica in occasione del restauro del polittico noto sotto il nome di Agneau mystique. Van Eyck dunque, e basta; cognome d'altra parte impegnativo si tratti di un Hubert incerto o di un Jan sicuro, e tuttavia sufficiente. Praticamente in questo caso basteranno i venti metri quadrati circa di illustre pittura salvati dal pericolo d'una distruzione lenta.

La storia del famoso polittico di Gand non è breve. Venne inaugurato nel 1432 e subì un restauro nel 1550, durante il quale — al lume delle recentissime scoperte di laboratorio di quest'anno, subì alcune trasformazioni nel fondo (aggiunta di elementi paesistici). Nel 1557-59 fu eseguita una copia dal pittore Coxcie. Dal convento di Saint-Bavon per il quale l'opera era stata dipinta, scomparve durante le guerre religiose dal 1566 al 1588, soffrendo da necessitare infine nel 1612 un nuovo restauro a cura del pittore Novelliers, e un altro a distanza nel 1663, fatto da Van den Heuvel.

Nel 1781 Giuseppe II fece togliere i pannelli di Adamo ed Eva per la sua collezione. I pannelli centrali emigrarono a Parigi negli anni dal 1794 al 1815 (Parigi era l'ammasso centrale delle opere d'arte). Gli altri pannelli restarono al Capitolo. Nel 1816 questi salvo l'Adamo ed Eva, furon comprati dal mercante Nieuwenhuys che nel 1821 li vendette al collezionista Solly, la cui collezione nel 1821 passò in blocco al Re di Prussia che cedette i sei battenti al Museo di Berlino dove vennero segati nel 1893 per essere visti contemporaneamente sulle due facce. Nel 1822 un incendio danneggiò il pannello dell'Adorazione dell'Agnello, rimasto a Gand come detto, danneggiando meno gravemente i tre pannelli della Vergine, di Dio, e di San Giovanni Battista: il restauro (non felicissimo) andò per le lunghe, dal 1825 al 1828, di nuovo nel 1859. Nel 1861 Adamo ed Eva passarono al Museo delle Belle arti di Bruxelle. Durante la guerra del 14-18 i quattro pannelli centrali vennero nascosti, i tedeschi non riuscirono a trovarli. Nel 1920 il Governo belga ricuperò dal Museo di Berlino i sei battenti ai quali unì anche l'Adamo ed Eva, per passare l'opera finalmente ricostituita alla Cattedrale di Saint-Bavon. Nel 1934 venne rubato il pannello detto dei Giudici integri, e nel 1936 Adamo ed Eva vennero restaurati da Van der Veken. Dal 1940 al 1945 il polittico fu inviato a Pau; poi per ordine del Reich in Germania. La terza armata americana lo scoprì insieme alle collezioni di Hitler e di Goering in una miniera di salgemma nell'Alt-Aussee insieme a opere rubate dai tedeschi nei musei francesi e italiani. Nel 1945 l'opera rientrava in sede per subire in questi ultimi due anni — 1950-51 — un trattamento di restauro e di conservazione nel Laboratorio centrale dei musei, a cura di una commissione internazionale di esperti. Restauratore, A. Philippot autore insieme a Paul Coremans e R. Sneyers d'un saggio intorno ai « nuovi elementi interessanti la storia dell'arte » venuti in luce durante il trattamento dell'opera.

Il lavoro è costato un anno di attente cure, e su un preventivo di 400 mila franchi belga, una spesa di ben 800.000. Prima di avviare il restauro i pannelli sono stati tutti passati all'osservazione microscopica (centimetro per centimetro, venti metri quadrati di pittura). Il trattamento fu deciso fosse « di conservazione », ed è quello basato sulla impregnazione del legno di fondo e degli strati pittorici mediante la cera di api nota per la sua stabilità, la sua inerzia (che assicura il non nocumento alle sostanze che impregna), la sua plasticità, la sua fondibilità e infine il potere adesivo e il potere impermeabilizzatore che possiede. La cera impiegata nella conservazione delle opere, viene

Continua a pag. 8

**Renato Giani**

# NOVITÀ IN LIBRERIA

## WILLIAM FAULKNER A UNA SVOLTA

Le memorie della Guerra di Secessione (1861-1865) e i posteriori avvenimenti nella vita del Sud dell'Unione hanno avuto, come è noto, sviluppi e riferimenti nelle pagine di non pochi scrittori americani, da Sinclair Lewis a Caldwel, da Howard Fast a William Faulkner. L'aristocrazia del Sud, aggrappata al suo passato, non sempre si è lasciata assorbire e fondere con l'aristocrazia del Nord. La narrativa storicorealistica di Howard Fast (*Freedom Road*, La via della libertà) è dimostrativa di un fallimento, cioè quello di creare una nuova democrazia sui negri forti e i bianchi poveri: forse perchè una creazione del genere è possibile e vera soltanto nel sud, ad opera del sud, senza interferenze di organizzazioni come quella del Ku Klux Klan intesa a contenere i sensi d'un libero giudizio e d'un libero vivere. Gli aristocratici del sud, in sostanza, vedono il problema negro con occhi diversi da quelli dei bianchi del nord.

Essi insomma considerano il negro come appartenente al nucleo famigliare, la discriminazione esiste ma non arriva agli estremi limiti portati dai bianchi del nord: gli uni, seguendo la tradizione dei padri, pongono a loro modo una discriminazione che ha molto di umanitario; gli altri praticano la più assoluta intransigenza, sancita in leggi che se poi decaddero nella forma, non sono decadute nella sostanza. Tutta la narrativa degli scrittori sudisti, rimasti nel sud o emigrati al nord, è sostanzialmente nutrita di vicende, di fatti, di avvenimenti che si riportano alla prospettiva additata or ora. Non meno di un Lewis o d'un Caldwell, William Faulkner ha parteggiato per il suo sud in tutta la sua opera, dai vari racconti a *Santuario*, da *Sartoris* a *Light in August*, a *Scendi Mosè* e a quest'ultimo *Intruder in the Dust*, tradotto da Fernanda Pivano col titolo *Non si fruga nella polvere* (« Medusa », 284, Mondadori, Milano, 1951). Anche qui la sua polemica continua, ma il tono è mutato: lo scrittore si trova a una svolta.

Qui egli se la prende con la cosidetta « terza razza », ossia con quella composta « dai figli degli ufficiali e degli impresari e dei fornitori di guerra, i quali nella generazione successiva si trovarono a rivaleggiare coi negri da loro recentemente liberati e coi discendenti dei bianchi che non avevano mai posseduto schiavi, e nella terza generazione si sistemarono come barbieri o meccanici o vicesceriffi o manovali o pompieri in villaggi sperduti ». Sudista nostalgico, Faulkner mostra negli uomini del nord un desiderio di far quattrini, una mediocrità imperdonabile nel loro agire, nel loro succhiare i negri dal sud assumerli nelle industrie e nelle fabbriche del nord, promettendo loro paradisi artificiali che poi, in realtà, si convertono in delusioni. E qui ancora sovviene Caldwell, sovviene Lewis: ogni cosa prende un aspetto fatalistico, inevitabile nei rapporti tra gente del sud e gente del nord. Sono le posizioni tipiche di questo romanziere oggi volto ad assumere un ben diverso tono polemico; oggi intento a dare una giustificazione dei fatti con pagine dimostrative che, alla fine, si dimostrano artisticamente fuori del piano narrativo del romanzo.

Ma prima di toccare il problema estetico dello scrittore occorre ancora dare uno sguardo al contenuto di *Non si fruga nella polvere*, dove una vecchia dama del sud e due ragazzi sottraggono al linciaggio un negro incriminato dell'assassinio di un bianco. Ciò avviene in una regione fantasticata dal Faulkner, Yoknapatawpha, che egli ha più volte disegnata e figurata nella sua opera, e perciò riposa su alcuni elementi storici non meno reali e consistenti di quelli che possono essere gli elementi fantastici portati dall'inventiva dello scrittore. In questa regione v'è una contea detta Quarto Distretto, e la contea dove avviene il fattaccio e ora toccava a loro, « un ragazzo bianco di sedici anni e uno negro della stessa età e una vecchia zitella bianca di settanta fare contemporaneamente di tutto l'ampio deposito di inventiva e possibilità le due cose che il Quarto Distretto avrebbe disapprovato con le rappresaglie più violente: profanare la tomba di uno della sua progenie per sottrarre un assassino negro alla sua vendetta » (pag. 148). Ma costoro lo fanno perchè un essere umano che vive in un paese libero deve essere libero.

E' questo il principio che essi difendono. Ecco che cosa stiamo difendendo, essi dicono: « il privilegio di liberarlo noi stessi; cosa che dobbiamo fare noi per la ragione che nessun altro può farlo visto che da un secolo ormai il Nord ha provato e ormai da settantacinque anni ammette di non esser riuscito. Così bisogna che lo facciamo noi » (pag. 211). Come tanti altri, questo è un problema del sud e toccherebbe al sud risolverlo, senza « neanche venir minacciati da una massa di gente che non ha più niente in comune salvo una folle bramosia di danaro e una paura basilare di un fallimento a carattere nazionale che si nascondono tra loro dietro alla chiassosa adulazione a una bandiera » (213). Ma da qui a una partecipazione diretta e dichiarata dello scrittore molto ci corre, giacchè si avverte in lui qualcosa come una stanchezza, come un venire meno della sua forza tradizionale.

Chè in realtà egli oscilla tra la figura dello zio conservatore e riformista e quella del nipote Chick, ribelle e riformatore; egli fa salvare il negro Lucas Beauchamp, ma non trova la forza necessaria per sottrarsi dal partecipare all'ira che il villaggio accumula contro di lui. Pure, era da attendersi che Faulkner, dopo aver disegnato Lucas con tanta simpatia da prender parte al disprezzo che egli manifesta per la « terza razza », si schierasse con lui, si sentisse cioè a lui più vicino non soltanto in un atteggiamento di solidarietà umana, ma anche in atto di accogliere un ideale. E qui sta la ragione della sua svolta di uomo e di scrittore.

*Non si fruga nella polvere* è un altro capitolo della saga faulkneriana di Yoknapatawpha: le sue opere infatti nascono con frequenti legami e parentele, talchè accade che il personaggio di un racconto si trovi più tardi in un romanzo o, al contrario, che la figura di un romanzo vada a concludersi in un racconto. Una continuità ideale ed estetica corre nelle sue pagine, da questo a quel libro, da questo a quel racconto: e *Intruder* riprende *Sanctuary*. Chi abbia letto quest'ultimo vi trova perciò una linea familiare negli nomi e nelle cose; ma vi trova anche, in certo senso, il genere giallo riatteggiato e ripresentato, anche se il registro narrativo non ceda alla tentazione propria del giallo.

E un altro punto di continuità è dato dalla scrittura di Faulkner, rutilante di verbi e di azioni che si susseguono come lo scorrere di un'abbondante fontana, con scarsa punteggiatura, con periodi che martellano per intere pagine. Prosa abbondante, dunque; prosa in cui ricorrono parentesi dentro parentesi, come a immettere nella pagina sempre nuovi tessuti richiamantisi fra loro. Un richiamo che investe non solo le azioni, ma altresì i tempi: passato presente futuro si assommano in un continuo essere, in un continuo divenire sempre presente, sempre rutilante. Un esempio, ad apertura di pagina: « Quel pomeriggio alle due nella macchina dello zio subito dietro al camion (era un altro camioncino; lo avevano requisito loro — lo sceriffo — con uno stallo per bestiame nel cassone perchè uno dei gemelli Gowrie sapeva che si trovava nel cortile deserto della casa a tre chilometri di distanza dove c'era anche il telefono — e ora ricordò che si era chiesto che cosa facesse lì quel camion, come avessero fatto ad andare in città quelli che lo avevano lasciato — e il Gowrie aveva dato l'avviamento con una forchetta che dietro istruzione del Gowrie lui aveva trovato nella cucina aperta quando lo zio era entrato a telefonare al *Coroner* e il Gowrie lo stava guidando) sbattendo in fretta e continuamente le palpebre non tanto contro la luce quanto contro qualcosa nelle palpebre caldo e granuloso come polvere di vetro macinato (che certo avrebbe potuto e anzi dovuto essere polvere dopo trentadue chilometri e rotti di sabbia...». E così via per altrettante righe, con altre parentesi chiuse e aperte, come si può vedere a pag. 238 e dovunque piaccia.

Ma non per questo si creda le sue pagine allentino l'interesse dell'azione, chè anzi è questo il privilegio di Faulkner: farsi seguire con sempre tesa attenzione, anche quando i pronomi (e succede spesso) diventano un rompicapo per il lettore che non sa a chi o a che cosa vadano riferiti. La tecnica dello scrittore, di ogni scrittore, è un fatto tutto proprio, risolto dentro e non fuori del problema estetico personale. E Faulkner, a suo modo, lo ha risolto.

**Angelo Mele**

## UN ROMANZO DI LIBERO DE LIBERO

« Amore e morte » è un romanzo scritto da Libero de Libero. Romanzo, quindi, soprattutto di un poeta che, oltre alle possibilità narrative della vicenda, sa coglierne l'elemento poetico, tragico.

Antonio e Assunta sono i protagonisti della storia, figli entrambi di due famiglie di contadini, che da generazioni trascinano un reciproco odio: violento, senza pietà. E dalle famiglie Antonio e Assunta, insieme al sangue, hanno ereditato questo sentimento che, nonostante il loro fortissimo amore, rende impossibile ogni intesa, ogni comprensione tra i due, ma solo permette una disperata ricerca l'uno dell'altro. Questo, il nucleo del romanzo.

Intorno ai protagonisti si muove tutta una serie di figure: i parenti che fomentano l'odio, le comari, le amiche di Assunta, gli amici di Antonio, subdoli esseri senza umanità che nella vicenda dei due cercano inserirsi per interessi e beghe personali; e, poi, tutto il paese, il quale, come il coro del teatro greco, presente l'urto che provocherà la tragedia ma, impotente, si limita al solo commento di ogni situazione.

La storia si svolge in pieno accordo con la natura del luogo, la Ciociaria, che come i suoi abitanti « ha sentimenti estremi e perentori », e la quale « non fece da cornice nè da specchio alla vicenda di Antonio e Assunta, nè dalla loro storia venne coinvolta con la foga degli stessi avvenimenti; essa stessa ne fu istigatrice e complice, per aver germogliato nella specie di quelle creature, che non potevano nascere e crescere con minore violenza di lei, e con sentimenti meno estremi dei suoi ».

Assunta e Antonio sono dunque fatti della sua stessa materia, è lei che li ha generati più che le loro madri, trasfondendo in essi i suoi pregi e i suoi difetti: la forte, dura pazienza di ogni disagio, di ogni aridità, ma anche la sua sostanziale mancanza di armonia.

Come nella terra ciociara possono coesistere piante contrastanti tra di loro, sicchè l'arancio vive rigoglioso vicino al cipresso, la palma ai salici, in una confusione delle regole che pur ordinano la natura, così Antonio e Assunta possono contemporaneamente nutrire l'uno per l'altro odio e amore, entrambi fortissimi.

E dello stesso stampo sono tutte le altre figure del romanzo, o almeno di una umanità tutta limitata a quei luoghi e a quella razza. Ognuno è chiuso nel proprio interesse, incapace di aprirsi agli altri, o di accogliere gli altri.

Soli a salvarsi da tanto egoismo sono un povero orfano, Onoratino, accolto dalla famiglia di Antonio in cambio di prestazioni, e una donna, Celeste, che, nell'ansia della morte ormai vicina, tenta di far chiaro nella mente e nell'animo dei due giovani. Ma i due personaggi vivono ai margini della storia, scacciati dai protagonisti, e forse dall'amore stesso, sicchè essi restano estranei a tutta la vicenda, non sincronizzati a pieno con le altre figure.

Meglio centrata è la figura di Palma, madre di Assunta, la quale, non in virtù della sua ragione, che solo capisce l'odio per la famiglia di Antonio, ma per l'amore materno, riesce alle volte a intuire e a dominare le situazioni. Ella perciò si salva non per una diversa natura, che la renderebbe estranea agli altri, ma in forza di un sentimento che la rende umana suo malgrado.

L'azione precipita. Gli avvenimenti si succedono e si concludono nel breve spazio di una settimana di fiera nel paese. L'odio che al principio del racconto investiva solo Antonio e Assunta con le loro famiglie, a poco a poco, come una macchia, si allarga, si spande nutrendosi di altri rancori, una volta estranei, ma ora, con l'incalzare degli eventi, vicini; e, nuovo di questa forza, coinvolge tutti gli abitanti.

Tanta violenza di sentimenti non poteva essere placata se non dalla morte dei due protagonisti, che giunge così, oltre che come logica fine della loro storia, come espressione di una giustizia la quale, con Antonio e Assunta, colpisce anche tutto il paese: giustizia per una razza che vuole essere inumana suo malgrado, impietosa verso sè e verso gli altri.

I ciociari sentono l'amore, ma non sanno farlo prevalere sull'odio; sentono l'amicizia, ma non sanno farla valere sull'interesse. Le loro reazioni, si potrebbe dire, sono esatte, ma non sono esatte le interpretazioni che di queste essi danno, sicchè i personaggi si muovono in un'atmosfera oscura agli altri ed a se stessi; ed essi sono portati, fatalmente, a compiere azioni che sorpassano le loro intenzioni.

Ma Libero de Libero conosce la sua gente e sa che essa non è diversa dagli altri, da tutti quanti gli uomini. L'Autore è consapevole della natura prepotente dei luoghi, che investe questi esseri di passioni così forti, così allacinanti, da far perdere loro il controllo, e da esserne travolti. Il valore umano del romanzo sta nel fatto che l'Autore è penetrato nella psicologia di questa razza chiusa, ha cercato di far luce sulla vita dei suoi individui, ne ha colto la più intima sostanza.

Lo strano popolo ciociaro che la tradizione ci insegna essere forte, intelligente, paziente, ma duro e crudele, nel racconto di de Libero esce giustificato da una storia di dolore. Il suo errore non è di non sentire ma, al contrario, di sentir troppo, di non sapersi dominare. La violenza è frutto di una natura essa stessa irruente: il non sapersi dominare è frutto di un primitivismo che nulla toglie alla dolorosa, dolorante umanità dei ciociari.

**Anna Maria Staderini**

## IL DIRITTO NATURALE VIGENTE

L'antichissima idea del « diritto naturale » che risale agli albori del genere umano, nella soluzione fondata su Aristotele e consolidata nel grande sistema di S. Tommaso, della supremazia del diritto naturale sul diritto positivo: l'universalità del diritto e il suo valore assoluto in quanto deriva dalla natura, espressione della sapienza divina, questa tradizione di pensieri ha costituito l'assunto fondamentale dei pensatori della scuola cattolica attraverso i secoli.

Ma il mondo moderno, con la crisi dell'unità religiosa, ha visto, con una certa frequenza, svanire la costante coscienza della certezza del diritto e del riconoscimento di un « diritto naturale ». Gli errori metodologici del giusnaturalismo del XVII e XVIII secolo, culminanti nelle dottrine e ipotesi dello *status naturae* e del *contratto sociale*, intese come realtà di fatto anzichè principi regolativi e dialettici, contribuirono a screditare l'idea del diritto naturale, il prevalere, poi, nella seconda metà del sec. XIX dell'ondata positivistica portò a non riconoscere come vero diritto se non quello positivo, e lo storicismo e l'idealismo, con atteggiamento quasi simile, disconobbero del tutto il valore del « diritto naturale ». Ma l'idea del diritto naturale ha radice in una necessità categorica dello spirito umano e rinunciare a una considerazione autonoma del giusto e dell'ingiusto significa rinnegare l'umana coscienza. Quando i martiri cristiani proclamavano che bisogna ubbidire a Dio più che agli uomini; quando Antigone si ribella alla legge ingiusta in nome di una legge « non scritta »; quando, nelle formulazioni costituzionali della Dichiarazione di indipendenza americana, si afferma il diritto della resistenza contro la norma ingiusta, noi ci troviamo di fronte a un ideale di giustizia eterno e immutabile, identicamente valido per tutti gli uomini e tutti i tempi, sempre eguale a se stesso. L'idea del « diritto naturale » trae la sua radice in una necessità categorica dello spirito umano ed ha anche la funzione di indicare il limite di validità della legge umana. Le norme in aperto contrasto con le leggi di natura sono antigiuridiche, un non diritto.

•

Quale sarà, dunque, l'atteggiamento del giurista cattolico di fronte alla legge ingiusta? Quale l'atteggiamento di fronte alla legge positiva, quale la natura dell'attività interpretativa? Questo problema fondamentale, del drammatico contrasto tra diritto positivo e diritto naturale, è stato largamente discusso da *Justitia*, il periodico dell'Unione Giuristi Cattolici Italiani, tra il 1948 e il 1951 e in un convegno di studio fra docenti di materie giuridiche. Gli scritti già apparsi in *Justitia* e il resoconto degli interventi del convegno vedono ora la luce, raccolti in elegante volume dell'Editrice Studium (1). Vi figurano i nomi dei più illustri giuristi delle Università governative e di quelle ecclesiastiche, insieme a quelli di eletti magistrati e, nella varietà di temperamenti tutti contribuiscono, con nuovi sviluppi e analisi critiche, a illuminare le premesse gnoseologiche dello studio del diritto a legittimare il carattere vincolante dei principi del diritto naturale. Il diritto come fatto storico e come idea *metastorica*, se ambedue procedono dallo spirito umano, hanno una diversa natura logica e rispondono a due diverse esigenze: altro è « spiegare » altro è « giustificare ». Le analisi del volume chiariscono quale è la forma logica della giuridicità e quali ne sono gli essenziali caratteri e permettono di concludere che al genere logico appartengono tanto le categorie dei sistemi giuridici positivi quanto quelle del diritto naturale; e che le due specie di diritto non sono contraddittorie ma integrative perchè il diritto naturale promuove il progresso giuridico e colma le inevitabili lacune del diritto positivo. Appariscono chiare da queste indagini le massime in cui si concreta l'idea del « diritto naturale »: ossia le esigenze fondamentali della giustizia, sia relativamente alla persona individuale e alla sua libertà, sia relativamente ai rapporti tra individuo e Stato e tra Stati e Stati: quegli « inobliabili diritti dell'uomo » sui quali — come Pio XII ricordò ai giuristi e al mondo — devono essere poste le basi immutabili di ogni ordinamento giuridico.

Il giudice ha, perciò, il dovere di fare coincidere il più possibile la forma col contenuto normativo che non può essere difforme dall'etica: il giudice è il portatore della « ragione naturale »; ma la scienza del giusto e dell'ingiusto suppone una più elevata sapienza, la quale consiste nel conoscere l'ordine del creato e il suo ordinatore e nel considerare la natura umana nel suo necessario riferimento ad un Essere superiore.

Ragioni di spazio e il timore di sembrare ingiusto verso gli altri illustri collaboratori, ci consigliano di non fare particolari riferimenti a scritti e a resoconti di questo volume anche perchè presentando spesso in apparente discordia le esperienze vive della pratica giuridica, tutti concorrono a fare comprendere come il giurista debba realizzare storicamente la sua doppia posizione di giurista e di cattolico.

**Ulisse Pucci**

(1) Diritto naturale vigente - quaderni di Justitia - Editrice Studium 1951.

## VETRINETTA

*Il Diario di Dino Zambra*, Milano, 1951.

Mons. Eugenio Maffo ha raccolte e ordinate le pagine di questo breve Diario che Dino Zambra, studente della Università cattolica del Sacro Cuore, morto a 22 anni, nell'Ospedale di Lecce, ha scritto tra il marzo e il novembre del 1951. Il Diario ci dà l'immagine di una coscienza giovanile bella, pura e generosa ed è un esempio, un'esortazione alla gioventù nell'affrontare fortemente, audacemente le battaglie della vita.

IGNAZIO BEAUFAYS, *P. Valentino Paquay*, 1952.

E' una breve biografia di un francescano belga, il « Padre Santo » di Hasselt, santo moderno — morto nel 1905 — di grandissime virtù, di cui è in corso la causa di beatificazione.

FRANCESCO OLGIATI: *La Pietà Cristiana*, Milano, 1952.

Questo volume dell'Olgiati è una vera guida allo spirito di preghiera e alle pratiche di pietà. Vi sono trattati i problemi pratici della pietà cristiana e raccolte esperienze che possono essere raccolte come consigli e direttive. Il bisogno di approfondire e di sviluppare la vita spirituale giustifica il successo di questo bel lavoro giunto alla sua 4ª edizione.

# DUE NOVITÀ ITALIANE

Al *Valle*, *Gorgonio*, di Tullio Pinelli: i tre atti vincitori del Premio Riccione 1951.

Un benestante campagnolo, Gorgonio, nel venticinquesimo anniversario della morte della moglie amatissima, è improvvisamente raggiunto e travolto dalla furia beffarda di un dio pagano. Questa è l'opinione del Professore, o medico curante di Gorgonio, mentre il Curato si attiene a definizioni meno letterarie: il fatto è che il sessantenne Gorgonio, sempre stato fedele alla sposa e alle memorie, scopre tra le siepi del giardino una coppia clandestina, mette in fuga l'uomo, trattiene la donna, la riconosce per la giovanissima moglie d'un suo contadino, se ne innamora. Vespina è una sfacciata e provocante adescatrice, che tuttavia non s'abbassa a speciali pratiche di circonvenzione. Enea, se mai, il marito, consapevolissimo di ciò che accade, insinua nella commedia un motivo di psicologia complessa. Vespina, forte dei suoi diciannove anni, e in certa misura seccata di doversi provvisoriamente adattare ai sessanta di Gorgonio, tra quel marito e quell'amante, si accontenta di rappresentare la facile sintesi del richiamo panico che ormai Gorgonio sente dappertutto. Anche gli altri personaggi, Rosa la figlia del vecchio, Apollinare suo genero, il Curato, il Professore, son pretesti scenici, quasi provocazioni meccaniche, atte a sciogliere nel modo teatralmente più indifferente la liricità del protagonista. In ciò sono forse da vedere la forza e la debolezza della commedia, ad ogni modo l'originalità di essa, che si direbbe scritta da un autore stanco delle piattitudini cinematografiche (Pinelli è un eccellente sceneggiatore) e voglioso di misurarsi nuovamente con i più ardui impegni de « I padri etruschi » o di « Lotta coll'Angelo ».

Gorgonio, fulminato dall'amore a quell'età, brucia ogni residuo di candore, d'equilibrio, di prudenza nel procurarsi una seconda giovinezza fisica e spirituale. Il disagio in cui di solito si trovano i testimoni, e quindi anche gli spettatori, dinanzi a simile condizione, è qui superato per merito della sostanziale ingenuità del protagonista, che tra l'altro si convince d'esser oggetto di particolari riguardi del Cielo e della moglie defunta, che vogliono premiarlo perchè ha saputo attendere così a lungo. Egli ospita nella villa una schiera di parenti di Vespina, regala alla donna e ad Enea tutto quanto essi vogliono, finchè figlia, genero e amici non si decidono a far la grinta dura a tutti quegli sfruttatori, minacciando un'azione giuridica d'interdizione contro Gorgonio, e qualcosa di peggio contro di loro. E quando Gorgonio ormai rovinato, crede di poter fuggire coll'ammaliatrice, trova all'appuntamento Enea, che rusticamente deluso gli spiega perchè la sua « signora » non partirà, e perchè tanto lei che lui, il marito, si sentono traditi da Gorgonio, che non ha saputo *fare*: infatti i legittimi eredi del vecchio stanno ricuperando tutto ciò che Vespina e consorte non hanno fatto in tempo a digerire. Gorgonio, a cui la notizia giunge come una mazzata, non può accettare una fine così ingloriosa, pei suoi furori, e sfida il risentito Enea a una specie di duello rusticano in cui bastano i soli pugni del contadino per ridurlo in fin di vita. Sarà raccolto malconcio e pentito, e trasportato a morire in paese, mentre i personaggi eguali, Professore e Curato, cercano di trarre al loro mulino la scarsa propulsione espressa dalla vicenda. Il Professore, anche fisicamente presentato come una specie di Carducci bonario e semplicista, sostiene i diritti della natura e la letizia con la solita terminologia pagana; il Curato sottolinea il pentimento che, invero, è troppo forzato per esser credibile. E se Pinelli non vuole appunto dire che la volpe diventa saggia perchè l'uva è troppo lontana, non sapremmo che altro possa suggerire con questa favoletta. La quale, narrativamente e quindi teatralmente sommaria e approssimativa, ha invece grande forza ed efficacia in tutta la liricità impressa alle smanie di Gorgonio. Egli, s'è scritto, è un don Chisciotte dell'amore. Del folle hidalgo ha la convinzione e la fantasia, e quel tanto di umana simpatia che suscita pietà come correvo del ridicolo. Il tono grottesco della commedia non degenera mai nella farsa, come sarebbe stato possibile; dal realismo incombente si è difesi per mezzo di certa aridità generalizzante, per cui il caso di Gorgonio tende piuttosto al mito che al ritratto. Detto ciò, non sappiamo se sia lecito rimproverare Pinelli di averci dato un Chisciotte ma non un Sancio, cioè di non aver saputo umanificare la trovata intellettualistica. Forse ogni tentativo in quel senso avrebbe generato disgusto anzichè partecipazione umana. E' più facile dire che il gran monologo di Gorgonio, costretto appunto nei limiti formali di un monologo, si riscatta dall'ozio e dall'aridità mediante le variazioni liriche di quell'unico tema che è prurito senile, tradotto in fanciullesco stupore e in rimbambito tripudio, e schiude una corolla: mistero che i giovani intendono con i sensi, i vecchi coll'intelligenza surriscaldata: dunque alla natura si giunge anche con il cervello delle note di testa? Ciò pare affermato nelle effusioni dedicate al fiorellino colto, al terzo atto, nella campagna deserta. Assunto difficile e coraggioso, che Pinelli e i suoi interpreti hanno affrontato coll'attenzione notomizzante degli sperimentatori. Vigile, amorosa, convinta e tutta tesa alla scoperta di equilibri labilissimi nel grottesco oscillante, la regia di Brissoni. Un lavoro d'acquaforte l'interpretazione di Randone.

•

Al *Quirino*, Ruggeri trionfa nell'ultima commedia di C. G. Viola « Nel nome del Padre ». « Non è vero, non tutto è sesso », grida contro l'età nostra il Viola. Giova dir subito che il tema scelto e trattato in questa commedia, è un atto di sfida contro tante ignobili cose che oggi ci si fanno trangugiare sotto specie di approfondimenti psicologici o ricerche sull'anima moderna. Quale anima? quella che è sempre stata identica a se stessa? Ma se è vero che varia il modo di studiarla e conoscerla, Viola dimostra che nessuna presunzione di novità ci autorizza a vilipenderla più di quanto abbiano fatto gli antichi scrivendo, e gli uomini vivendo, da sempre. Con questo suo ultimo lavoro, Viola rammenta che anche il problema del teatro non è problema di tecnica o di filosofia che debbano rinnovarsi, di nuovi mondi da scoprire, ma di mondo eterno e immutabile da rappresentare poeticamente. Se basti o non basti la vena, è altra questione; ma quanto giova al teatro e a tutte le arti, questa pretesa, che la meraviglia, anche dell'orrido, costituisca davvero il fine della poesia? Si comprende benissimo il fondamento dell'aspirazione dei non-poeti a suscitare almeno interessi non comuni, e a trattare condizioni spirituali non consunte; ma se ciò deve sboccare in un secentismo che investe la sostanza oltre alle forme, come accettare senza ribellioni una morale barocca?

Demetrio, patrizio romano famoso un tempo per i suoi trascorsi, dopo la morte della moglie e il matrimonio della figlia, ha sentito una vera vocazione al sacerdozio, vi s'è dedicato, e in otto anni di illuminata dedizione al ministero, s'è trasformato profondamente da quello che era, non senza aver messo al servizio della nuova condizione, le esperienze fatte nella vecchia. Ma quando un giorno torna nella casa romana, per trascorrere un po' di vacanze con la figlia e il genero, intuisce prima e poi apprende la sconsolante verità sui rapporti che da qualche tempo corrono tra Daria e Giorgio. Questa verità è così vaga e generica, che ci sembra sia stata scelta da Viola, proprio per i fini polemici sopra toccati. Infatti, lo abilissimo Autore vuol dimostrarci che la ragione teatrale della commedia non consiste nella sostanza morbosa del dissidio che divide i due giovani sposi, ma negli alti fattori morali che servirànno a comporlo. In tal modo, dedicato il primo atto al presentimento della sostanza drammatica, ma soprattutto al disegno del tipo e carattere di Demetrio (un disegno tradizionale ma piacevole: un Testoni meno pungente e più pensoso, per intenderci), incentra il secondo atto sull'apprendimento della verità, raggiunto in una scena di gran forza teatrale, in cui la figlia, prima dinanzi al padre e poi dinanzi al confessore, a quella duplice ed unica persona, svela tutta la propria disperazione. Il terzo atto gravita sulla *scena madre*, in cui Demetrio scioglie il modernissimo *complesso* della figlia con parole assai antiche e coraggiosamente convinte che non occorre del nuovo, perchè i concetti che esse esprimono, bastino a risolvere il male. Per quanta poca importanza dia Viola al *caso psichico*, bisogna pur informare che si tratta di ripugnanza improvvisamente insorta nella moglie per i contatti col marito. Demetrio, partendo, ai due che non potrebbero nè convivere nè avvicinarsi se il matrimonio fosse soltanto un fatto sessuale, lascia una ammonizione, la cui maggior sorpresa teatrale consiste proprio nel difetto di ogni novità: la vita coniugale è spesso sacrificio e rinuncia. Ciò egli ha appreso anche dalla santa tolleranza della propria moglie. Figlia e genero, come rinverginati da questa concezione, potranno un giorno ricercarsi con più legittimo trasporto dell'anima e forse dei sensi.

Detto con molta semplicità, non manca nemmeno il *nuovo*, in questa commedia. Intanto, ci si ricorda (e non è cosa di tutti i giorni) che da secoli e molto prima che fosse inventata la psicanalisi, la confessione provvedeva a certe bisogne. Inoltre, in un mondo che va avviandosi a spiegar tutto, e implicitamente a giustificare tutto come effetto di disfunzioni ghiandolari, non ci sembra cosa inutile affermare, che l'equilibrio dell'essere è legato anche alla consapevolezza che la volontà sia libera. Da ciò alla moderazione dello strapotere ormonico, ritrovata in principi eterni, non è che un passo e un passo utile.

Ruggeri, in una delle sue parti ideali, è stato grandissimo, come tutti ci aspettavamo. Gratissima sorpresa, invece, ha costituito la potente aderenza di Germana Paolieri alla figura della protagonista tormentata.

**Vladimiro Cajoli**

Enzo Frascione - Studio

# LA RADIO

### SUI COMPLESSI DI PROSA

*Ora che si è tanto riformato, non si potrebbe fare un passo di più? Purtroppo si tratterebbe di una spesa, forse una grossa spesa; ma ci sembra tanto necessario, che vogliamo dimostrare quanto inutili risultino certe pur opportune e intelligenti riforme, se non si abbia il coraggio di compiere il sacrificio economico corrispondente.*

*Ci riferiamo ai complessi di prosa della R.A.I., e forse potremmo estendere il discorso, se non rifuggissimo dal generalizzare osservazioni fatte, per ora, appunto nel campo delle trasmissioni recitate e parlate. I complessi ai quali ci riferiamo (Roma, Milano, Firenze, Torino) furono nel passato approssimativamente costituiti e gravemente sbilanciati, così che se, poniamo, Roma o Milano potevano dirsi ben dotate, Firenze e Torino erano certamente molto sacrificate. Non si dimenticava che c'era stata di mezzo la guerra, ma si doveva dire e si disse, pubblicamente, che le cose non andavano: superata la crisi, diciamo, bellica, bisognava provvedere. Si provvide. Anche Firenze e Torino furono potenziate. Buoni attori furono affiancati ai migliori già legati a quei complessi, e si diede prova di vigilanza, cogliendo ogni occasione (passaggi di compagnie, presenze di attori, per servirsi, di volta in volta, del meglio offerto dalla piazza. A prescindere dal fatto che una radiofonia ormai così potente e organizzata non può legarsi al caso e alle peculiarità locali, ripetiamo ciò che scrivemmo molto tempo fa, che sarebbe opportuno caratterizzare fortemente i complessi maggiori, e metterli quasi su un piano di concorrenza artistica, per ottenere il massimo rendimento. Ma, insomma, specialmente Firenze fu curata e guarita dei morbi più gravi, e sotto le regie di Benedetto, di Pavolini e qualcuna saltuaria di Casella, si raggiunse una dignità mai a Firenze raggiunta.*

*E' giusto dire che si debba far qualcosa anche per Torino? Donde, con la necessaria franchezza si ammetta, si riceve il peggior parlato di tutta la rete italiana.*

*Ma la questione è assai più grave. Tutti i registi della radio che noi conosciamo, son d'accordo su questo punto: che bisogna, oltre che potenziare, moltiplicare i complessi; cioè, scaricarli del troppo lavoro, suddividere le fatiche, dare il tempo a registi e attori di preparare decorosamente le messe in onda. In tre o quattro giorni al massimo, allo stato presente delle cose, si deve giungere alla registrazione definitiva di commedie importanti, difficili, lunghe. Tre atti, in quattro giorni, c'è appena il tempo di leggerli; ed è molto probabile che, nello stesso tempo, si preparino altre cose e cosette, nelle quali poi noi, malcapitati ascoltatori, riconosciamo tutti gli sbandamenti, le approssimazioni, il cosiddetto dilettantismo a non dilettando.*

*Si badi che non ne facciamo questione di dignità artistica relativa soltanto alle maggiori commedie. Paradossalmente diciamo, che ci importa assai meno la deturpazione (sempre relativa) di un capolavoro, che conserverà la sua forza vitale e non farà rimpiangere del tutto il tempo speso ad ascoltarlo, che non la sprezzante offerta delle povere cose, dei racconti, dei romanzi sceneggiati, delle varie rubriche conversevolmente impostate, in cui si può offrire utile e diletto a quella vasta massa di ascoltatori che ci ostiniamo a credere i più assidui e appropriati clienti della radio.*

*Ebbene, quanti errori, quante perplessità si seminano per colpa di quella fretta che non sarà imputabile a nessuno, finchè non sarà dimostrato che si dà il giusto tempo di prepararsi? Ovvero, imputabile al bilancio, che deve essere coraggiosamente riveduto.*

*Piacerebbe al lettore sapere, caso per caso, di che si tratti. Abbiamo quaderni pieni di appunti; ma poichè l'impostazione del discorso farebbe ingenerosi i nostri rilievi, accontentiamoci di configurarli genericamente, senza giungere alla responsabilità di questo o di quello. La notazione più facile, che le richiama poi tutte, è che troppo spesso si sente leggere, non diciamo compitando, ma con quella approssimazione ed anzi fioridazione di toni, che derivano dal voler recitare essendo ancor troppo legati al testo; così che a una battuta felicemente detta, ne seguono molte sciaguratamente lette. Dicevamo del tono, ma si tratta spesso anche di sostanza: per esempio, quanto ad ortoepia. La stessa parola, e non soltanto straniera, viene spesso pronunciata, nel corso di una medesima trasmissione, con due e più che due accenti diversi. Non si pensa che gli ottimi registi della radio non abbiano detto, fin dalla prima lettura, come si debba leggere e pronunciare; si crede, invece, che l'impegno definitivo della registrazione obnubili l'attore non perfettamente giunto all'assimilazione della frase, della parola, della sillaba.*

*Se questa è l'osservazione di base, è facile indovinare tutte le altre. E', insomma, superfluo soffermarsi sulla necessità di coprire debolezze fatalmente frequenti nei testi minori, sull'impossibilità di avvalorare ciò che anche i minori hanno spesso di buono, sulla utilità di giungere, convinti, a convincere. Perchè rinasca il gusto dell'ascoltare le parole altrui, gusto la cui conquista potrebbe essere preziosa per la nostra civiltà, bisogna incantare, sollecitare la fantasia, comunicare calore. Ciò è possibile soltanto attraverso una severa preparazione; e richiede tempo, rispetto massimo anche dei testi minimi. In parole povere, bisogna spendere quanto occorre perchè almeno le quattro basi di lancio siano dotate, con più complessi, del tempo necessario allo studio, all'esercizio, alla digestione. L'obiezione che non si possa disporre di un numero congruo di attori, non valga. Le accademie pubbliche e private ne sfornano ogni anno in soprannumero: essi sarebbero ben lieti di farsi intanto ossa e buon nome, anche con stipendi modesti.*

**V. Iacauda**

---

● Per la Casa Editrice Jandi Sapi è apparso recentemente un volume di racconti di Domenico Javarono dal titolo « Una volta nella mia città ».

Un documento di crudo realismo sulla vita di una contrada marinara dell'Italia del Sud. Il libro è in corso di traduzione in Germania e in Finlandia.

# COMPLESSI DI COLPA

E' innegabile che nell'atto creativo la presenza di un'estetica, cosciente o inconscia, sia la condizione necessaria per l'esistenza dell'opera d'arte.

Bisogna però intendersi sul valore e sul significato di questa estetica. Se è vero, infatti, che essa è stata in ogni tempo la sorgente prima delle opere d'arte, può anche spiegarci l'essenza nascosta ed il significato reale dell'atto creativo? Contiene cioè questa estetica il fine ultimo di ogni espressione artistica?

Secondo Schönberg, per limitarci alla musica, l'estetica musicale non può avere la pretesa di essere normativa; essa non può che constatare ciò che è, senza poter prescrivere ciò che deve essere.

Se riferita ad un'estetica che si limiti a dare precetti all'attività creativa dell'artista, questa considerazione è indubbiamente giusta. Una tale estetica, infatti, non sarebbe altro che una giustificazione esplicita dell'opera di arte; un giudizio basato sulle norme poste dall'opera d'arte stessa. Oltre questa, tuttavia, che potrebbe dirsi l'estetica delle condizioni concrete dell'arte musicale, bisogna ammettere un'altra estetica fondata sulla conoscenza o sulla intuizione dell'essenza stessa della musica e sul valore di essa rispetto alla vita dello spirito. Ed è soltanto questa estetica che permette una visione più profonda e pone nello stesso tempo la validità dell'opera d'arte.

Il problema fondamentale consiste infatti nel chiarire il fenomeno musicale come fatto espressivo, poichè nella musica l'espressione, malgrado le affermazioni contrarie, ha una preminenza assoluta e quasi esclusiva. La vita, col suo carico torbido o limpido di passioni e di aspirazioni, con le sue possibilità continue di cadute e di riscatto, entra a vele spiegate nell'espressione musicale ed è la molla oscura del suo nascere e del suo divenire.

« Non è dubbio — scriveva Leopardi nel suo Diario d'amore — che la musica, s'io ne sentissi in questi giorni, mi farebbe dare in ismanie e in furori, e ch'io ne impazzirei dagli affetti; è l'argomento così dal consueto incredibile potere della musica sopra di me, come dalle spinte che mi davano al cuore certi vilissimi canterellacci uditi a caso in questo tempo ». Ed ancora:

*« Desideri infiniti - E visioni altere - Crea nel vago pensiere, - Per natural virtù, dotto concento; - Onde per mar delizioso, arcano, - Erra lo spirto umano, - Quasi come a diporto - Ardito notator per l'Oceano ».*

La musica, insomma, ha un enorme potere proprio in virtù della sua potenza espressiva, poichè le vaghe e fluttuanti suggestioni cui le note danno vita, quel mondo di fantasmi e di sentimenti indeterminati che esse creano, preparano ed affinano la più stretta intimità di ogni anima con sè stessa e con le altre anime.

La musica non ammette finzioni e la sua materia prima, l'espressione, rivela l'anima nella sua completa nudità. E' quasi un rivolgimento tellurico quello che essa provoca mettendo in movimento, riscaldando e dilatando le stratificazioni della vita quotidiana e ricostruendo in unità i frammenti sparpagliati della nostra più vera personalità spirituale.

Non deve perciò far meraviglia se molti scrittori e pensatori, in nome di una moralità generica o di un discutibile ordine sociale, abbiano talvolta manifestato la più grande diffidenza verso la musica. « Questa musica — scriveva Leone Tolstoi a proposito della Sonata a Kreutzer — mi trasporta immediatamente nello stato d'animo in cui si trovava colui che la scrisse. La musica dovrebbe essere cosa di stato, come in Cina. Non dovrebbe ammettersi che il primo venuto disponga di un potere così spaventoso di ipnotismo ».

Ma non è soltanto con le condanne esplicite che la musica deve fare i conti. Alcune dottrine estetiche, per lo più moderne, svuotando la musica di questo suo contenuto umano e negandole ogni capacità espressiva, hanno creduto di poterla isolare sul piano di una neutralità formale senza sostanza.

Si tratta, però, di concezioni che partono da un inconscio atteggiamento puritano, molto simili a quelle che riducono la vita morale ad un episodio vuoto di passioni. Agisce in queste concezioni una specie di complesso di colpa, per cui si rifiuta l'arte come fatto soprattutto umano e si tenta di sublimarla isolandola in un vuoto formalismo. Donde il contrasto dialettico, sempre vivo da secoli, tra forma e contenuto.

L'arte, invece, ha una sua funzione sacra; morale addirittura. Non perchè sia una professione di vita, ma perchè è la rivelazione di una vita. Una rivelazione che riflette l'eterno processo della vita umana ed il suo purificarsi attraverso una conquista sempre più vasta di valori, sino al soprannaturale. Le passioni quindi sono parte essenziale dell'arte, e nella musica sono la ragione prima di quell'estetica fondamentale che presiede ad ogni atto creativo. Sono cioè la forma della forma; quella cui la musica deve la sua efficacia espressiva.

**Dante Ulla**

## STORIA DI UNA CITTÀ

# IL MUSEO DI LONDRA

Il Museo di Londra deve le sue origini a due nomini insigni, il primo Lord Harcourt e il secondo Lord Esher, che per primi concepirono l'idea di un museo della storia di Londra che potesse essere per questa città ciò che il Museo Carnavalet è per Parigi. Sotto molti aspetti il nuovo museo ebbe l'aria di un'impresa privata: aiutati dal primo Direttore, Sir Guy Laking, i fondatori portarono al loro progetto tutta l'energia e l'influenza di cui disponevano, e in tempo notevolmente breve raccolsero una vasta ed, in un certo senso eterogenea collezione. Giorgio V e la Regina Mary dettero tutto il loro incoraggiamento al progetto e così l'8 aprile del 1912, il «Museo di Londra» aprì le sue porte al pubblico negli «State Apartments» di Kensington Palace in una atmosfera di grande entusiasmo: ben 13.000 persone visitarono la mostra nel giorno dell'inaugurazione.

Il soggiorno del Museo a Kensington poteva però essere solo temporaneo. Lo studio successivo della sua

Il museo di Londra – Facciata

storia è costituito, sempre nel 1912, dall'acquisto da parte di Sir William Laver, che doveva divenire più tardi primo Lord Leverhulme, della Stafford House, che Sir William donò al Governo con il doppio scopo di dare una sede al «Museo di Londra» e di costituire un centro per l'ospitalità governativa. Stafford House era la grande residenza di città, in stile georgiano, dei Duchi di Sutherland, situata sul confine del Green Park, a fianco del St. James Palace. Il palazzo fu ribattezzato Lancaster House e per 30 anni costituì la degna cornice delle collezioni del Museo. L'accettazione da parte del Governo del dono di Lord Leverhulme implicava anche l'accettazione della responsabilità del Museo, che divenne così, a quel tempo, il più recente Museo Nazionale, mentre i suoi fondatori si costituivano in un Consiglio di Fiduciari: questo tipo di costituzione è rimasto lo stesso anche se con il passare degli anni il Consiglio si è molto ampliato.

Durante la seconda guerra mondiale le collezioni più importanti, come quelle degli altri musei di Londra, furono per sicurezza portate fuori della città. Nel 1943 la Lancaster House fu requisita per le conferenze e una volta ancora perciò sorse la necessità di trovare una sede per il Museo e questa volta in condizioni terribilmente più difficili. La soluzione fu finalmente raggiunta nel 1950 quando Giorgio VI prestò ai Fiduciari una parte del Kensington Palace, non gli «State Apartments», nei quali il Museo aveva per la prima volta visto la luce, ma uno dei più vasti appartamenti privati, che, per quanto molto più piccolo della Lancaster House, è tuttavia abbastanza vasto da permettere che una parte rappresentativa delle varie collezioni sia di nuovo esposta al publico.

Molti lavori sono stati fatti per rendere l'edificio adatto al suo nuovo scopo, per quanto si sia trattato soprattutto di restituirgli il suo carattere originale. Lo scopo del Consiglio dei Fiduciari era di riaprire il Museo al più presto possibile, durante il periodo del Festival, e Lord Esher, il Presidente del Consiglio, è riuscito nell'intento durante l'estate del 1951. Perciò, dopo un intervallo di circa dieci anni, il Museo di Londra è di nuovo in vita. Rimane, però, sempre insoluto il problema di una sede permanente, perchè Kensington Palace potrà essere occupato solo per 15 anni e prima della fine di questo periodo si dovrà trovare un altro edificio. Questa questione è costantemente allo studio da parte del Consiglio dei Fiduciari.

Lo scopo del «Museo di Londra» è dichiaratamente storico e limitato a «Londra», una zona che sfida una denominazione amministrativa o topografica, ma che in questo caso viene considerata racchiusa in un cerchio con un raggio di circa 20 miglia e centro a Charing Cross. Come museo storico, perciò, esso non cerca di competere con il Victoria and Albert Museum, dalle grandi collezioni artistiche, e come museo locale non vuole mettersi in gara con la ricchezza archeologica, nazionale ed internazionale del British Museum: le differenze sono evidenti di per se stesse, ma alcune precisazioni sono necessarie in vista di certe concezioni sbagliate che ancora sussistono.

Il Museo si propone di raggiungere i suoi scopi con alcune esposizioni nei due piani dell'edificio, sistemate in genere in ordine cronologico, ma riservando alcune sale a dei soggetti speciali. Nello sforzo di sfruttare al massimo lo spazio, senza creare affastellamenti, si sono usate tutte le rientranze delle pareti per costruire armadi a muro, ma, ciononostante, è stata esposta solo una scelta delle varie collezioni. Si spera di ovviare a questo inconveniente con una periodica sostituzione dei «pezzi» esposti, in modo che a lungo andare le varie collezioni possano essere conosciute al completo.

La storia di Londra è essenzialmente la storia dello sviluppo di un gran porto sul fiume. La vallata del corso inferiore del Tamigi è stata abitata fin dai tempi preistorici: nelle tombe della zona sono state trovate grandi quantità di utensili appartenenti all'Età della Pietra. Molti di questi utensili provengono dal sottosuolo delle strade e delle case della Londra moderna e risalgono probabilmente a 250.000 anni fa. Ma la vera importanza del Tamigi risale a circa il 2.000 a. C., quando commercianti e colonizzatori di tutti i generi cominciarono ad usare il fiume come mezzo di collegamento con il Continente, ed il Museo possiede una vasta raccolta di utensili e di armi dell'Età del Bronzo e del Ferro, che provengono o dal fiume stesso o dalle colonie lungo le sue rive.

Tutte queste attività si concentrarono in un unico luogo quando nel I secolo d. C. i Romani fondarono la loro città sulla riva settentrionale sulla testa del primo Ponte di Londra: Londinium controllava il traffico del fiume e per la sua posizione come centro commerciale ed industriale ottenne il quinto posto tra le grandi città dell'Impero Romano d'Occidente. Molti degli oggetti romani conservati nel Museo sono il frutto di casuali scoperte fatte durante le operazioni di ricostruzione, per quanto essi comprendano l'anfora del I secolo su cui è scritto il nome romano della città. Lo stesso dicasi degli oggetti appartenenti al periodo medioevale, i più importanti dei quali sono un certo numero di belle ceramiche, mentre la notevole varietà di altri oggetti mostra la crescente ricchezza ed importanza della città.

Ben poco della Londra medioevale e di quella dei Tudor soptravvisse al grande incendio del 1666, ma alcune cronache, quasi contemporanee, hanno reso possibile la costruzione di un certo numero di modelli che ritraggono con una ragionevole rassomiglianza l'aspetto di alcune zone della città nel XVI e nel XVII secolo. I modelli dell'antica Londra sono da molto tempo una delle caratteristiche del «Museo di Londra» e nella nuova sistemazione sono stati messi in relazione diretta con i diversi periodi, così che l'interessato visitatore può farsi una idea tanto dell'aspetto di Londra come quella della vita dei suoi abitanti. Per i periodi successivi questo scopo è stato perseguito con l'aiuto di carte topografiche e di illustrazioni della epoca, integrate da fotografie di edifici ancora esistenti, in un tentativo di spiegare l'espansione della città e di creare nei visitatori l'interesse per i resti architettonici dell'antica Londra che ancora si possono ammirare.

Col passare del tempo la storia di Londra diventa sempre più complicata e non può essere riassunta nei limiti di un breve articolo: basterà accennare ad oggetti importanti quali la gioielleria di Cheapside della fine del XVI e del principio del XVII secolo, i cimeli di Carlo I e di Cromwell, i begli esemplari del lavoro artigiano del XVIII secolo, quali le porcellane di Chelsea e di Bow, la collezione di vetrerie di Garton — tutte cose però che sono equilibrate dagli oggetti di uso comune in tutti gli strati sociali.

Il Museo di Londra è da molto tempo famoso per le sue raccolte relative al costume, ed i costumi quindi hanno una grande importanza nell'esposizione ed in genere sono esposti nelle sale che illustrano il periodo a cui essi appartengono. Una vetrina di merciaio del XVIII secolo, in cui sono esposti accessori per vestiti completa l'esposizione del costume di questa epoca. Anche per quanto riguarda il XIX secolo vi sono esposizioni di scarpe di cappelli e di articoli simili.

Infine, come già si è detto, alcune sale sono dedicate a soggetti specifici. La collezione reale è formata di costumi e di altri oggetti relativi alla casa regnante, e i «pezzi» più importanti sono gli abiti per l'incoronazione e le altre insegne reali della Regina Vittoria, di Edoardo VII e della Regina Alessandra, di Giorgio V e della Regina Maria. Due piccole sale sono dedicate al Parlamento e alla Legge, e ciò costituisce un nuovo aspetto del Museo, nel quale è illustrato anche il Movimento Femminista. Altre due piccole sale sono occupate dalla collezione teatrale, che comprende i costumi indossati da Henry Irving, dalla Pavlova e da altri. Vi è poi la sala dei Bambini con case di bambole, bambole e giocattoli di tutte le epoche. La grande collezione di stampe e di disegni, è rappresentata da una selezione esposta in un'apposita sala, e che si spera possa ad intervalli venir sostituita con altri esemplari.

Il «Museo di Londra» è, dunque, di nuovo in efficienza, non sulla stessa scala del passato, ma sotto una forma ed in condizioni che hanno reso possibile di sfruttare tutti i nuovi sistemi di esposizione, che si spera incontreranno il favore dei visitatori. Il fatto che il Museo non possa esporre che una selezione delle proprie collezioni può anche essere un vantaggio se porterà ad un maggior interesse ed apprezzamento per quanto viene esposto.

**W. F. Grimes**

## PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

# NARRATIVA E INFANZIA

Non so quante volte mi sono imbattuto in opere di narrativa ispirate ai temi che sono propri dell'infanzia o della prima giovinezza. Spesso, vorrei dire; e non di rado ho trovato opere ben costruite e dense di sincerità che, nel disordine dei vari assunti narrativi di questi ultimi anni (avviati su binari di semplice scrittura o di problemi psicoanalitici, veristi o che altro si voglia), denunciavano per lo meno forza spirituale più che sforzo di vuota esercitazione stilistica.

Qui, però, è bene porre i termini della discussione: non intendo riferirmi alla narrativa per l'infanzia, ma alla narrativa che si affida alla chiave dell'infanzia e dell'adolescenza, per risalire a mano a mano sino ai termini di una dialettica che appartiene alla nostra età di uomini scempati. Parlo di quella narrativa, insomma, che trae movimento dalla memoria trasognata di cose che furono e che oggi, più o meno, tornano a tratti alla nostra presenza spirituale quasi a ristabilire un equilibrio nelle sconvolte entità delle nostre esperienze.

Molti narratori, dunque, risalgono alla fonte della propria struttura psichica sceverando, in quell'intrico confuso di emozioni, sensazioni e maturazioni spontanee, cause ed effetti da mettere a fuoco nella propria opera, senza intenzioni di gratuiti e falsi compiacimenti ma per necessità di appropriate ambientazioni. E direi quasi che questo lavoro lo facciano spontaneamente in quanto sono rimarchevoli i segni che l'infanzia o l'adolescenza hanno lasciato nella loro memoria e nello spirito.

Sin qui nulla di nuovo, nessuna scoperta dal momento che, per fare un esempio la psicoanalisi si è impadronita, in altro campo, del problema e l'ha voltato e rivoltato in tutti i modi, buttando le basi per una continua approfondita ricerca in noi stessi. Epperò vengono spontanee alcune domande che riguardano da vicino lo scrittore, l'artista in genere, che inconsciamente trasferisce sul piano delle proprie ricerche il bagaglio delle proprie sensazioni e ne dà una personalissima interpretazione, quanto mai di vasto interesse ancorchè soggettiva.

E' intenzione di formula o necessità di inclinazione, questo tornare con la memoria al mondo dell'adolescenza, che fa lo scrittore di cui si parla?

Nel primo caso (che denuncia senza altro peccato d'ingenuità per la scarsa forza descrittiva e per la dispersione delle componenti) lo scrittore è «scoperto»: cioè non ha nulla da dire, fa esercitazioni alla moda, tal che va passato sotto gamba; ma se non si riscontrano questi elementi negativi, allora si che abbiamo lo scrittore portato inconsciamente, dalla sua inclinazione, a spaziare su quelle che rappresentano le sue prime esperienze, e quindi lo scrittore sincero, degno di considerazione.

Non si va errati insistendo che il passato ha una sua particolare importanza nell'opera di uno scrittore, e per passato non s'intendono le esperienze, i contraccolpi che via via ci colgono di sorpresa e ci amareggiano nell'età matura (perchè questi, generalmente, pur incidendo sul nostro spirito non lo faranno mai tanto da lasciare tracce indelebili); s'intende, invece, quel sapore che nel fanciullo, nell'adolescente lasciano le prime sensazioni, le prime nella sua vita, che daranno poi un netto indirizzo al suo domani.

E' a queste prime sensazioni dei nostri figli che va data, dunque, tutta la nostra attenzione di uomini e di padri. E' qui il germe del male o del bene che va localizzato perchè non si riproduca e perchè non entri in processo di simbiosi con altri elementi conturbanti per esplodere, domani, senza alcun riparo. E' qui che la vigilanza va condotta sino al particolare perchè non v'è chi non sappia che a perdere i fili di una incipiente deformazione psichica vuol dire perdere il controllo di tutta una esistenza.

Ho sentito spesse volte chiedere a dritta e a manca sino a che punto il cinema, la letteratura abbiano influenza sull'infanzia e non mi sembra fatica sprecata dare una soddisfacente risposta ad un problema di tale natura, ma non ho mai sentito chiedere se e sino a qual punto l'infanzia possa aver lasciato il suo segno nell'opera di un artista.

Sia chiaro che se noi, oggi, in sede di letteratura specializzata, lamentiamo un'arte affatto appropriata alla formazione dei nostri figli (si è distrutto ciecamente il senso del bello, della favola, e i figli, oggi, vengono messi a tu per tu con brucianti realtà !), sia chiaro, dicevo, che questo dipende o dalla scarsa sincerità che hanno gli scrittori (cinema o libro che sia) o dalla loro inclinazione che, spostata sin dall'inizio da malferma disciplina morale e sociale, non lievita l'opera di suggerimenti poetici, di delicate sfumature proprie della sensibilità dei ragazzi.

Mi sembra fra l'altro un grossolano errore affermare che ogni generazione ha la sua arte, un'arte aderente al tempo e sciocchezze del genere, perchè gli scrittori per quanti sforzi faccian per interpretare lo spirito del propri tempo, sono fondamentalmente legati al la condizione posta loro dai fattor esterni che li circondano nella prim età. Dunque possiamo parlare meglio arte ereditata dalla generazione pr cedente, in quanto i sintomi di un da atteggiamento poetico o narrativo pittorico etc. risalgono a diversi lust precedenti la definizione di esso.

Le altre componenti, si, ci sono t l'assieme dell'opera, ma ciò che co è lo spirito informatore, è quel sott espandersi di significati sotterranei all'indagine estetica e psicologica velano la misura di un dato scritt.

Inibizioni inconscie, conflitti ne tici, complessi di varia natura ed tità, tutta la somma degli istint somma, che gli sono appiattati de in circostanze insignificanti, ma tavia di certa importanza, rappr tano in una parola quanto o pri poi egli ci dà nella sua opera in do univoco e chiaramente determin.

Se noi abbiamo, dunque, date es sioni d'arte mediate da cause che no ricercate non nel presente, abbno il dovere di orientare la vita ps.ca dei nostri figli perchè, domani, re scelti diano la miglior parte di sè. poi, sarebbe come dire quel poco og gi vorremmo tradurre nel loro re, nello spirito e nell'intelligenza.

**Osvaldo Guido Pal**

# EYCK FECIT

*Continuazione della 3a pag.*

distesa calda sulle superfici da trattare; successivamente mediante lampade infrarosse penetra nelle rughe della pittura e nei pori del legno, consolidando particolarmente le zone diremo ammalate. Successivamente, dopo il trattamento di conservazione, i 19 pannelli vennero «ripuliti» delle vernici che in più secoli i diversi restauri avevan finito per accumulare a strati (fino a sette), ammettendo però il principio che la ripulitura totale delle vernici, o il semplice alleggerimento delle medesime, può convenire a certe pitture e non convenire invece ad altre. Dunque anche qua, caso per caso. Qua si trattava di problemi di carattere chimico che se non risolti come conviene alla speciale pittura di Van Eyck, possono provocare una rottura di equilibrio cromatico. Tuttavia il problema delle vernici dell'Agnello mistico non è risolto ancora; le vernici più antiche sono «ammalate», alterate, agiscono sugli strati di pittura e fanno prevedere «inevitabile» un altro intervento. Durante i lavori fu curata anche la ripulitura delle zone surdipinte specie durante i restauri del 1825, 1828, 1859, e in tal modo il vasto polittico ora si presenta «salvato» dagli interventi del tempo, delle guerre e del gusto (non sempre ottimo) degli uomini intervenuti su di lui nei secoli.

Come ho detto altra volta, il governo belga — il Belgio diremo, si considera «depositario» dell'Agnello mistico. Di tanta opera non si può essere «padroni» e diremo disporne liberamente; ove anche altri stati avessero sentito tanto impegno di fronte al mondo e alla posterità, e si parla di epoche recentissime, altre opere famose e valide quanto il Van Eyck di Sant-Bavon sarebbero state «salvate», e i restauri non si sarebbero mutati in variazioni, e lavaggi veri e propri.

**Renato Giani**



*Direttore responsabile* Pietro Ba
Istituto Poligrafico dello Stato - C.
Registrazione n. 899 Tribunale di

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

*SUPPLEMENTO DI «IDEA»*
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

*I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono*

# IDEA

*SETTIMANALE DI CULTURA*

ANNO IV - N. 10 - ROMA, 9 MARZO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63000

*Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo*

# LETTERA APERTA

## A UNO SCRITTORE ITALIANO

Caro signore,

non la conosco di persona e mi permetto di risponderle con una lettera pubblica. Non abbia timore: non faccio il suo nome, anzitutto perchè il suo nome, se non legione, è almeno battaglione. Ogni tanto ricevo lettere come la sua. Molto naturali e spiegabili. Tutti quelli che scrivon per il pubblico desiderano esser letti, e sarebbero contenti di aggiungere ai lettori che hanno, o credon d'avere nel proprio paese, anche quelli di altri paesi, sopratutto di un paese che è noto per aver fatto la fortuna di parecchi autori stranieri. Ciò che devo rispondere mi serviva nel futuro di risposta per altri.

Lei m'assicura che un libro di Z. Y., un autore che da poco ho sentito mentovare nelle riviste letterarie che leggo, è stato tradotto e pubblicato per cura di una «grande» casa editrice americana, e questo per merito del professore X., di cui conosco l'esistenza ma non le fattezze, arrivato da poco a New York. Io sono stato qui parecchi anni e ne dubito. Prima di tutto il *Publisher's Weekly* (che corrisponde al vostro *Giornale della Libreria*) non lo dà per uscito e non l'annunzia nemmeno fra le prossime edizioni. Secondariamente la pubblicazione d'un autore italiano poco o nulla conosciuto sarebbe quasi un miracolo; e io sarò l'ultimo a negar l'esistenza dei miracoli, avendo l'inclinazione a creder che tutto il mondo sia un miracolo; ma finchè non vedo l'edizione americana della «grande» casa editrice (il «grande» è suo) non ci credo.

Può essere. Ma un libro italiano passa attraverso un difficile processo di selezione nelle case editrici americane. Prima di tutto la presentazione di un agente letterario reputato, che dà in inglese un riassunto del libro (gli editori americani, in generale, non conoscono l'italiano) e cita qualche giudizio favorevole o premio letterario o precedente traduzione e successo in Francia, o in Norvegia (tutto fa ciccia). Poi la lettura del libro da parte di alcuni «esperti», o che tali son creduti dalla Casa editrice, retribuiti naturalmente; infine l'esame dei «lettori» abituali e dei «consiglieri» della Casa stessa. Dopo questo l'editore, se il resultato è favorevole, lo prende come se giocasse un terno al lotto. Infatti per rifare le spese deve venderne almeno 7.500 copie. Una volta bastavan 2-3.000 per coprir l'investimento. Ma oggi i prezzi della carta e della stampa son cresciuti in modo sperticato. E le spese di pubblicità parrebbero fantastiche a un editore europeo, nonchè italiano. E senza esser troppo maligni, osserveremo soltanto che raramente gli editori che non fanno pubblicità nei giornali ottengono recensioni nei giornali americani. Non dico che non accada. Ma evidentemente la membrana che separa la pubblicità dalla letteratura in questi organi della pubblica opinione è permeabile ed assai sensibile.

Un'illusione che hanno gli autori stranieri che speran d'esser tradotti qui è quella dei grossi guadagni. Ci son certamente, ma raramente per un novellino. Anche autori già noti sul mercato americano come «best sellers» raramente ottengono un anticipo maggiore di $ 500, ossia di 350.000 lire, sulle quali il novellino deve pagare il 20 per cento ai due agenti, quello d'Italia e quello d'America che hanno fatto l'affare per lui.

Ho nominato un personaggio del traffico internazionale delle traduzioni che non piace, in generale, agli scrittori italiani: l'agente letterario. Molti credon di poterne fare a meno, prima di tutto perchè si reputan dei genii, e poi perchè credon di essere anche dei discreti uomini d'affari. Si può esser un «grande» autore in Italia e non esser conosciuto qui. Oppure non piacere. Il servirsi di un agente, se lo si trova, non è una cattiva idea per chi non si chiama Gabriele d'Annunzio. L'agente letterario è una figura entrata nel commercio dell'ultimo secolo, in cui grazie al diritto d'autore, l'arte di vender parole è diventata direttamente proficua. (Voglio dire non ha reso necessario la dedica ai Principi o ai Cardinali che per compenso delle parole scritte potevan dare una pensione). L'agente letterario si fa pagare una percentuale e, come tutti gl'intermediari, non è molto amato. Però toglie all'autore un'infinità di fastidi e si prende il peso di molte imbarazzanti posizioni. Per farlo bene ci vuole una certa dose di sfacciataggine e un pizzico di onestà; della perseveranza; del fiuto, senza però troppo fidarsi di quello; della conoscenza (oggi si dice «dei contatti») con quei «consiglieri» delle case editrici americane, i quali stando alle satire stampate su di loro (per es. *The Gilded Hearse*) si trovan al bar dell'angolo con la faccia sbronza piuttosto che al tavolino da lavoro o in biblioteca. L'autore che si mettesse in mente di sostituire l'agente letterario per risparmiare il 20 per cento ci rimetterebbe il 50 per cento di umiliazioni, delusioni, errori, e di tempo. Aggiungo che, salvo pochi casi, meglio è che l'agente non sia un amico, o un'amica, ma semplicemente un intermediario; e che una volta che uno ci si è affidato, è savio credere a tutto quello che dice, ed accettare tutto quello che propone, perchè per correggere gli errori e le disonestà d'un agente ci vuole più tempo che a fare da solo.

Quali sono gli agenti letterari migliori? Un novellino non avrà mai i migliori; ossia i più celebri, capaci ed onesti. Perchè i migliori hanno già i loro «autori» lanciati e sicuri e obbligati da contratto con loro, e vorrei vedere quale proprietario di campagna lascerebbe la cura dei poderi che rendono per delle terre nuove e forse sterili. Quindi un novellino dovrà accontentarsi di quello che trova, e ritenersi fortunato se gli va bene. Del resto, se veramente il novellino ha in corpo il libro-fortuna, è interesse dell'agente di mandarlo avanti.

Una lista di agenti letterari? Pronta. Chi la vuole non ha che da comprare uno dei «manuali per aspiranti scrittori», che si vendono a migliaia di copie negli Stati Uniti. Perchè di persone che sperino di fare la fortuna con le parole non è piena soltanto l'Italia, come il mio caro amico Angioletti va raccontando con molti deliziosi aneddoti, ma il mondo intero, e negli Stati Uniti vi è più gente che guarda alla possibilità di far soldi con qualunque mezzo, compresa, pare impossibile, anche la letteratura, mentre gli assedianti di Angioletti si contentavan, in fondo, di poco, della pubblicazione d'un poemetto e di un giudizio favorevole che avrebbero potuto pubblicare nella prefazione del volume stampato a loro spese.

Un elenco di questi manuali, che contengono tutto quello che è necessario per lanciarsi nella carriera di scrittore statunitense (case editrici, agenti letterari, diritto d'autore, manoscritti, etc.) prenderebbe una colonna di questo periodico. Tuttavia un esame dei titoli sarà giovevole. Si vedrà almeno che negli Stati Uniti c'è franchezza:

Meredith, S., *Writing to sell* (1950); Reynolds, P.P., *The writing trade* (1949); Neal, H.E., *Writing and selling fact and fiction* (1949), Patterson H.M., *Writing and selling special features articles* (1939); *Writing for the love of money* (ed. Saturday Rev. of Literature; 1949); poi seguono i manuali specializzati:

*Writing for the radio ... for the press ... for the sceen ... for the journal features ... for magazine fiction ... for non-fiction ... for non fiction for magazines ..., of news ...*

senza contare che dal 1887 esiste *The writer* (una rivista per *i lavoratori letterari*) che tiene al corrente delle voghe, dei sistemi, dei trucchi, delle aperture, delle case editrici, nonchè alcuni *Writer's year book* (uno a Cincinnati e un altro a Boston) che aggiornano le cognizioni tecniche dei «lavoratori della penna». Vuol dire che ci sono migliaia di persone che voglion imparare come *vendere* i loro scritti (quel che lei pure desidera, di là dall'Oceano).

Non si creda, per altro, che basti avere un agente letterario, o che qualunque agente letterario sia pronto a servir da intermediario. Il numero delle case editrici che pubblicaron traduzioni dall'italiano è molto limitato. Ecco un elenco, senza pretesa di completezza, ma molto vicino ad essa: Scribner's Pantheon Books, Macmillan, New Directions, Norton, Pellegrini and Cudahy; Farrar, Straus and Young, Dutton, Harcourt Brace, Prentice Hall, Viking Press, Random House; le migliori di New York. Ma tutte affollate di richieste da tutte le parti del mondo.

Non si creda che queste case editrici vadano pazze per gli stranieri e particolarmente per gl'italiani. Le statistiche ci dicon che negli Stati Uniti si traduce assai meno che in Italia in cifra assoluta ed ancor meno in proporzione alla popolazione: nel 1950 furon pubblicate in Italia 937 opere tradotte da lingue straniere, e negli Stati Uniti 387. Di queste 387 soltanto 14 erano di autori italiani, ma non tutti contemporanei. Fra le 14 opere tradotte ce n'era di Boccaccio, di Bruno, di Bellarmino, di Castiglione. Forse 7 autori italiani contemporanei trovaron modo di esser tradotti negli Stati Uniti nel 1950. Sette. Ha bisogno che commenti?

C'è stata una certa voga del libro italiano in questi anni recenti dopo la fine della guerra; è vero, ma non ci facciamo illusioni. I *veri* successi son stati pochi. E inoltre il successo non fu mai dovuto a qualità letterarie e poetiche, ma a coincidenze politiche. Borgese ebbe un buon successo con il suo *Golia*, ma anni prima, quando non era noto per il suo antifascismo (ossia

*Continua a pag. 4*

**Giuseppe Prezzolini**

## SOMMARIO

**Letteratura**



**Arti - Scienze - Storia**



**Musica - Radio - Teatro**



# PRO E CONTRO SCHÖNBERG

Arnold Schönberg è morto settantasettenne a Los Angeles di California il 14 luglio 1951, quasi nella miseria, assistito da pochi amici.

All'infuori dell'usuale necrologio, ben pochi giornali e riviste musicali nel mondo si sono preoccupati di tratteggiare con sufficiente approfondimento la sua figura e la sua opera artistica.

E' questa, purtroppo, la sorte di quasi tutti quegli uomini, che all'inizio del nostro secolo hanno menato tanto scalpore, hanno suscitato tante roventi polemiche al loro apparire nelle centrali di Parigi e di Vienna, con le loro estetiche rivoluzionarie, con le loro produzioni esplosive e paradossali, uomini, che a poco a poco vanno scomparendo dalla scena del mondo.

Le stesse centrali di Vienna e di Parigi, sia per le vicissitudini politiche, o peraltro, sono oggigiorno ridotte a proporzioni assai, assai modeste.

Fanno eccezione ad ogni modo un articolo di Hans Redlich su *Music Review* di New York e un articolo di L. Rognoni su *La Rassegna Musicale*.

Da parte sua, la rivista londinese *Music and Letters*, nello scorso ottobre ha pensato di promuovere e di pubblicare il giudizio di venticinque musicisti, critici, musicologici residenti in Inghilterra sull'eminente scomparso.

Vi figurano i nomi di Arnold Bax, Arthur Bliss, Gordon Jacob, Rollo Myers, Edmund Rubbra, Vaughan Williams, Egon Wellesz.

Pochissimi di costoro dimostrano grande incondizionata ammirazione per Schönberg; alcuni non si sentono di pronunciare giudizi; gli altri emettono pareri misti di favore e di disfavore, contrastanti sul valore delle opere e dei sistemi creativi dei vari periodi della sua vita.

Così la quarantennale polemica, sebbene in tono molto affievolito, perdura anche dopo la morte.

Nel fascicolo di gennaio 1952 della stessa rivista londinese, O. W. Neighbour, peraltro, dichiarandosi *non* soddisfatto dei giudizi emessi, crede opportuno d'intervenire con un articolo intitolato «In defence of Schönberg».

Vi scrive tra l'altro:

«Schönberg è certo una tale figura controversa che un apprezzamento della sua opera sembra esigere una discussione preliminare sui problemi che ne hanno reso malagevole uno spregiudicato accostamento». Su tale base sviluppa l'indagine e il suo apprezzamento.

Ora, noi pensiamo che una valutazione storico-critica della personalità e della produzione artistica del Maestro sia oggi obiettivamente possibile, non soltanto per il fatto sacro e terrenamente conclusivo della sua morte, ma sopratutto per il fatto che quel particolare mondo, quel clima di sensibilità e di pensiero, che l'ha fatto sorgere e ne ha consentito l'affermazione e una certa diffusione, è in gran parte superato e lontano da noi, dal nuovo tempo, dalle rinnovate generazioni.

Proprio questo ci permette la serenità e il necessario inquadramento storico.

In effetti, Arnold Schönberg, israelita di razza e germanico di formazione culturale ed artistica, si erudisce in gran parte autodidatticamente, frequentando circoli viennesi d'avanguardia appoggiati da ebrei, e qui inizia la sua primissima attività di compositore.

Nel 1901 va ad insegnare a Berlino. Nel 1903 ritorna a Vienna ed entra in intimità e in collaborazione con l'eminente compositore, direttore suo correligionario, Gustav Mahler.

Il mondo intellettuale tedesco dalla fine dell'Ottocento era ormai totalmente permeato dell'idealismo e del superidealismo filosofico di Hegel, di Schelling, di Schopenhauer, di E. Hartmann e d'un'intera coorte di minori, che l'applicavano specificatamente all'arte e alla musica, esaltando quest'ultima quale autentica espressione dell'intimo soggettivismo, del sentimento inteso nella sua più piena accezione romantica. Era l'epoca del cosiddetto Titanismo artistico e sovrumano, l'epoca delle grandi creazioni d'ispirazione cosmica che partendo dal primo e dal secondo *Faust* di Goethe, dalla *IX Sinfonia* di Beethoven, attraverso i maggiori poemi sinfonici di Liszt, il colossale Musikdrama nibelungico e parsifaliano di Wagner, il monumentalismo delle Sinfonie di Bruckner, giungeva sino allo strapotente sinfonismo di Mahler, di R. Strauss, di Max Reger, e poi del russo Scriabin (*Prometheus*, *Poema dell'estasi*).

Non si deve tuttavia dimenticare che di fronte a tale impetuosa e predominante corrente si delineavano reazioni altrettanto vive, che si sforzavano di contrapporre concetti positivisti all'idealismo, l'oggettivismo musicale di Hauslick al sentimentalismo di Hausegger, lo stile più castigato di Brahms all'orgia sonora wagneriana, il preziosismo dei parnassiani, l'impressionismo pittorico e musicale dei francesi allo stentoreo retoricismo dei tardi romantici.

Nel campo particolare della musica lo sforzo incessante di tante energie tese a un progressivo superamento non poteva non portare ineluttabilmente e rapidamente a una straordinaria valorizzazione, addirittura a un dispotismo dei fattori tecnici, armonici e timbrici, insiti nello strumentalismo nordico.

In questa ridda vertiginosa e contraddittoria di teorie e di prassi, il giovane Schönberg, imbevuto di tormentoso romanticismo, nella sua anima nevroticamente ipersensibile, lo acuisce e lo esaspera, la sua fondamentale natura ebraica, ansiosa di speculazione intellettualistica sovvertitrice, lo forza ad andar più oltre. Dopo un primo periodo di produzione, nel quale ricalca con crescente audacia i procedimenti del teso cromatismo wagneriano di *Tristano e Isotta*, sente che non su questa via riuscirà ad affermarsi, riuscirà a dire la parola per lui decisiva. In quegli anni i suoi amici viennesi lo sorprendono spesso sul pianoforte, intento a «guastare gli accordi» (*Akkorde verbiegen*), cioè a suonare catene degli accordi più innocenti associandovi suoni eterogenei in modo da realizzare successioni crude e aspramente dissonanti.

«Ma allora, in verità — ci racconta Lazare Saminski nel suo interessante libro americano *Music of our day* — egli non pensava ancora di annettere alcun dogma al pacifico esercizio».

In queste esperienze armoniche, come nei tentativi di creare «melodie di puri timbri» (*Farbenerlebnisse*) noi vediamo la sua duplice personalità in travagliato contrasto con se stessa: lo Schönberg ultrasoggettivo, emotivo

*Continua a pag. 6*

**Alberto Ghislanzoni**

# SIMULACRI E REALTÀ

### COLTELLI E GIGLI

*Perchè il prof. Brousseau tiene per sè il nome di quel «pazzo difficile», sul quale il suo bisturi ha operato il miracolo? Ah come vorrei conoscerlo e parlare con lui e farmi narrare le vicende della sua follia, ora ch'è lucido, sereno, benevolo! Vent'anni passati in un manicomio non son pochi, anche se di tanto in tanto interrotti da brevi apparizioni tra la gente, cui si affrettava con un nuovo crimine a dimostrare che i medici troppo presto avevano diagnosticata la sua guarigione. La passione per il coltello era in lui dominante e se ne serviva come un esperto potatore che sa quali rami deve tagliare affinchè il tronco schietto vigoreggi e porti frutti. Tra questi rami inutili e parassiti c'era anche il prof. Brousseau, dal quale egli si credeva perseguitato. Delinquente recidivo, quando non maneggiava il coltello, occupava il suo tempo a rubare, a scassinare, ad intimidire con tremende minacce gli antipatici.*

*Un bel giorno il prof. Brousseau prende anche lui un coltello e attacca la scorza frontale del suo pazzo difficile. Lobotomia, psico-chirurgia. Che succede? Ritorna al lavoro, sorride, tende la mano al suo nemico medico, e dichiara di essere guarito dalle sue maligne idee. In effetti ora il pazzo difficile, coltiva fiori ed è un giardiniere accurato e gentile. Che cosa proverà quando si accanirà a forare la pelle del prossimo? Sarebbe interessante saperlo, anche perchè vorrei farmi il promotore di una campagna lobotomica per grattare la scorza frontale ad una ventina di persone, pazzi difficili che cercano di accalappiare l'umanità.*

### MANON E IL CINGHIALE

*Che cosa fa quell'uomo con la testa di porco? Piano, non è un uomo e non è un porco: è Vishnou che si compie nella materia. Per compiersi nella materia bisogna affondarvi tutto. E Vishnou non poteva scegliere per calarsi tutto nella materia uno strumento più adatto di un grugno. E' una fuga nella propria massa il porco. Nessuno infatti possiede un accanimento nella voracità, più di quella placca carnosa ch'è il naso suino, araldico segno di maserille instancabili.*

*Al cinghiale di Vishnou fu affidato un compito da Brahma, quando fu preso dal desiderio di creare tutti gli esseri. Quando le acque coprirono l'universo, il cinghiale vi si immerse e grufolando riuscì a trar fuori la divina Bhoumi, la terra.*

*Queste ed altre vicende ci racconta un pellegrino europeo recatosi in India per cercarvi la vera filosofia. Vishnou si fece anche pesciolino. Voleva salvare gli uomini dal diluvio e ci riuscì. Dove insomma c'è da combattere con le acque, Vishnou è di turno.*

*Vero ingegnere idraulico dell'universo, Vishnou lavora instancabilmente per gli uomini, e così gli avviene qualche rara volta di essere spossato dalla fatica. Si concede allora un po' di riposo stendendosi su un gran serpente attorcigliato, il quale leva la testa per fargli da ombrello.*

*Di fronte a queste raffigurazioni che meschina cosa il pensiero dell'Occidente! Ed ecco perchè i più illuminati ci suggeriscono di interrogare quel cinghiale. Un bel dialogo di grugniti ci dirà chi siamo.*

### LA CAPITALE DEL CINISMO

*Di Crates di Tebe possediamo pochi frammenti delle Elegie. Asceta del bell'umore lo chiamò il Croiset, e penso che abbia diritto a questo titolo non tanto per i suoi versi, quanto per l'innocente mania di entrare nelle case d'altri senza esservi invitato e dire a ciascuno senza veli e senza attenuazioni il fatto suo. Ai patiti del mal d'amore, che come ognuno sa, affliggono tutti con i loro lamenti, le loro disperazioni, con le loro monotone nenie, avrà certamente dato questi consigli:*

La fame è un buon rimedio dell'amore.
Se non basta: il tempo sa fare il resto
Se resiste ai due, eccotene un terzo:
Attacca una corda al muro, e impiccati.

*La raffigurazione della capitale del cinismo che potremmo chiamare Bisaccia è parlante. Si vive bene a Bisaccia. Non ci sono parassiti idioti. Il fico, il timo e l'aglio coprono il suolo. Il pane è secco, ma non manca. La guerra è inutile perchè nessuno crede alla gloria. Le onde nere dell'orgoglio si fermano alle rive di Bisaccia e non la contaminano.*

*Ah Bisaccia, luogo di pace, perchè vuoi essere la capitale del cinismo? Forse che la semplicità, la saggezza, possono solamente esser virtù ciniche? O è cinismo quintessenziato quello che ci fa credere essere le umili virtù così estranee al nostro mondo che solo un cinico potrebbe praticarle?*

**Varius**

# I SOFISTI

## FILOSOFI E LETTERATI

La storia della filosofia, o meglio la storiografia della filosofia, ci narra un fatto che, per circostanze varie, subì un ingiusto giudizio il cui effetto si può dire che duri tutt'ora. Questo fatto va sotto il nome di sofistica, e gli attori di essa sono i Sofisti.

La parola che li designa deriva, come è noto, dall'aggettivo: **Sofo** (sapiente) e dal verbo: sofizomai (immagino, invento, rappresento) e da principio qualificò chiunque emergesse per qualsiasi opera illustre. Eschilo e Sofocle, ad esempio, chiamaron sofisti alcuni musici: Pindaro, alcuni musici e poeti; lo storico Andrazio diede tal nome ai Sette Savi, ed Erodoto a Solone e Pitagora, del pari furono così indicati altri pensatori, filosofi e maestri di sapienza. Ma nella seconda metà del V secolo il vocabolo assunse una accezione precisa, quella ormai consacrata dalla storia, e designò una determinata figura di sapiente: il Sofista.

Questi prende il posto dell'antico rapsodo e, come lui ravvolto in un mantello di porpora, interviene nelle solenni ricorrenze e nelle festività nazionali a tenervi, come noi oggi diremmo, l'orazione ufficiale. Egli è anche un professore, che in circoli privati, data la mancanza della istruzione media e superiore, svolge corsi di alta cultura su materie scientifiche di diverso genere: metafisica, filosofia naturale, grammatica, critica letteraria, arte oratoria, con particolare riguardo alla economia domestica, all'amministrazione della cosa pubblica, alle dottrine morali e politiche allora sorgenti, giacchè il suo insegnamento è rivolto soprattutto all'attività pratica, alla vita e al successo politico, alla formazione di una nuova classe dirigente democratica. Oltre che un oratore e un professore, il Sofista è pure uno scrittore. Ma tre aspetti caratteristici fanno di lui un tipo del tutto particolare: è un maestro, come abbiamo già veduto, generico, ossia non specializzato in alcuna materia; la sua cattedra è ambulante, poichè impartisce l'insegnamento da una città all'altra; è stipendiato, e non dalla polis, ma dai discenti, cui fa lezione.

I Sofisti — così si chiamarono essi stessi, come tali da render sapienti gli altri — divennero quasi tutti assai ricchi, furono onorati dagli allievi, ottennero trionfi senza pari, vennero applauditi come ora i cantanti di grido. Assertori delle correnti spirituali già affermatesi, o precursori di quelle che erano nell'aria, rappresentarono nella Grecia democratica qualcosa di analogo agli Illuministi; ed è perciò che si è potuto parlare di un illuminismo Sofistico.

Ben presto, tuttavia, cominciò a delinearsi contro di loro un senso di sfiducia, originato da varie cause. Innanzi tutto le persone religiose e i benpensanti non potevano vedere di buon occhio chi dedicava il proprio studio alla investigazione dei misteri naturali, ai problemi teoretici, alle questioni concernenti il costume, la morale, il diritto. Ma la ragione determinante della disistima fu forse la circostanza che i sofisti per la loro professione erano compensati, e i Greci, lo si sa, spregiavano ogni attività retribuita. V'è infine da tener conto del fatto che, a formare quell'aura di discredito, dovettero non poco concorrere tutti coloro i quali, non disponendo dei mezzi necessari per procurarsi tale insegnamento, sentivano di trovarsi, rispetto ai più fortunati, in una condizione d'inferiorità.

Il colpo di grazia fu assestato dai sofisti da Platone. In alcuni dei suoi dialoghi, egli usò, se non la luce del suo genio filosofico e il valore delle sue fulgide qualità morali, certo le sue doti di abilissimo e consumato scrittore al fine di porre, in cattiva luce, con una acredine che può perfino qua e là spiacere e comunque non aggiunge alla grandezza di lui, quei dotti illustri.

Non c'è da meravigliarsi che nell'opera di denigrazione, non rifuggente dall'arma sottile e tremenda del ridicolo, gli abbia tenuto man forte il discepolo, Aristotele, il quale, servendosi anche lui in più di un modo della parola: sofista, chiamò così gli Eristici, dialettici puntigliosi e letichini dediti a far, per sistema, del vero, falso, e del falso, vero: e polemizzando contro costoro, appose in tal modo anche ai Sofisti un marchio col quale sarebbe stato più equo bollar solamente i primi. (E non è senza una punta di comicità che si può osservare come la parola, anzi l'ingiuria, si trasformasse in un dardo lanciato dall'uno all'altro, come oggi un'altra, nel campo politico... Lisia e Isocrate lo scapigliarono contro lo stesso Platone, Timeo contro lo stesso Aristotele, Alessandro il Grande contro Callistene, Ermippo contro Anassarco, Epicuro contro Eubulide, e Luciano — *horresco referens!* — contro Cristo).

Si doveva attendere il volger del XIX Secolo per assistere alla rivalutazione, alla riabilitazione, di questi grandi maestri di sapienza, i quali non lasciarono discepoli, non lasciarono opere — i frammenti di esse son poche e minuscole schegge — ma solo testimonianze — e non poche le parziali — origine e causa di una cattiva reputazione ancora attiva pressi i più nei giorni nostri. Il merito di aver reso i Sofisti dalle tradizionali accuse spetta ad un storico inglese, a Giorgio Grote, autore della monumentale *Storia della Grecia*; e al contemporaneo Giorgio Hegel che, nelle sue *Lezioni sulla storia della filosofia*, svolse una serrata difesa quanto mai convincente. Ad essi si è associato poi un altro illustre storico della filosofia antica, Teodoro Gomperz.

Se un giorno si farà la storia dei filosofi-letterati, dei filosofi-poeti e dei filosofi della letteratura, accanto ai nomi di Talete e di Pitagora, di Eraclito e di Platone, per non citare che i più illustri e i più famosi dell'antichità, figureranno con grande onore anche i nomi di molti sofisti.

Ecco perchè tra i Sofisti della prima delle tre generazioni, i contemporanei di Socrate, è da ricordare Prodico, storico della religione e teorico del culto degli dei, filosofo naturalista dalle tinte pessimistiche che, a quanto riferisce Senofonte — nell'opera: *Le ore* — una storia dell'umanità dialetticamente ricostruita — avrebbe creato l'apologo di Ercole al bivio del Vizio e della Virtù, tramandato e divulgato per tutta l'antichità. Nelle *Ore* egli trattò pure problemi di linguistica attinenti particolarmente alla etimologia e alla sinonimia, considerandole momenti dialettici della realtà. La gnoseologia di Ippia — il quale, secondo la tradizione, un giorno intervenne ai giuochi olimpici mettendo con gran vanto in rilievo che tutto quanto portava addosso: vestito, sandali, anelli, era opera delle sue mani: e ciò allo scopo di dimostrare che obbediva per primo lui all'imperativo di *bastare a se stessi* — ebbe valori e caratteri enciclopedici e il suo autore fu paragonato dai moderni all'umanista Leon Battista Alberti. Tracciando il cammino della conoscenza secondo i tre grandi della parola, del numero, del concetto, Ippia studiò la parola come risultante di più lettere, studiò la fonetica, la metrica, la ritmica. E scrisse liriche, tragedie, ditirambi.

Il grande filosofo delle *Antilogie* e della *Verità*, che ha inizio con la famosa preposizione dell'*homo mensura*, Protagora, trattò della genesi del linguaggio e della interpretazione dei poeti, delle arti o professioni, della retorica. Fu il primo ad introdurre nell'insegnamento la grammatica e distinse i generi del nome, i tempi del verbo e i modi della espressione — i *ceppi*, come egli diceva, del discorso — classificandoli in: desiderio (l'ottativo), domanda (il congiuntivo), risposta (l'indicativo), e comando (l'imperativo).

Il siciliano Gorgia, infine, è la figura del Sofista che, forse più d'ogni altro, può interessare i letterati in quanto la sua personalità, gigantesca nel chiaro cielo ellenico, è la più carica di suggestioni nel fatto propriamente letterario. Teorico della conoscenza, della morale, dell'estetica, della retorica, egli fu pure un grande scrittore, un brillantissimo letterato, il creatore autentico della prosa d'arte. A dar l'idea della venerazione che la sua memoria riscosse dopo morto — visse oltre cento anni — basti rammentare che di una statua d'oro innalzatagli in Olimpia dal bisnipote Eumolpo per ringraziarlo dell'insegnamento impartitogli, l'epigrafe diceva: « Nessun mortale ha creato arte più bella per temprare gli animi alle imprese della virile virtù ». Eliano, lo storico pittoresco degli dei, degli uomini e degli animali, ci ha lasciato traccia delle ultime parole pronunciate da Gorgia prima di spegnersi: « Già il sonno comincia a consegnarmi a sua Sorella ».

Una sua battuta sull'illusione che il teatro crea nello spettatore è formulata così: « L'ingannato è più saggio del non ingannato ».

Precorritore di un principio filosofico affermato, svolto e dimostrato nei tempi moderni con tutto il più logico rigore, il principio cioè che la Verità è l'*Intiero*, Gorgia, disdegnando i cultori delle scienze speciali i quali per esse trascurando la filosofia, disse di costoro:

« Somigliano a quei pretendenti di Penelope che facevan la corte alle sue ancelle ».

Chiamò con arditissima metafora gli avvoltoi: « Tombe viventi »; e Serse: « Zeus dei Persiani ». Le due similitudini vennero aspramente censurate da Longino, ma la prima ebbe l'onore di esser ripresa dallo Shakespeare, nella quarta scena dell'atto terzo del *Macbeth*.

Indubbiamente lo stile della prosa di Giorgia offre talvolta il fianco alla critica giacchè, pur trovando sostanza in una sorprendente fantasia e pur cercando di carpire a vantaggio della prosa i beni musicali della poesia, non rifulge dall'artifizio e dalla ricercatezza. Basterebbe citare in proposito il brano rimastoci della sua orazione in onore degli Ateniesi morti in guerra, scritta ma da lui non pronunciata, perchè straniero.

« ...Poichè che cosa era assente in questi uomini di ciò che deve essere presente negli uomini? E che cosa era presente di ciò che non doveva essere presente? Potessi io dire ciò che voglio, e volere ciò che debbo, senza eccitare il disfavore degli Dei, senza svegliare l'invidia degli uomini. Poichè essi avevano di divino la virtù, avevano di umano la moralità. Molte volte hanno essi preferito al rigore della giustizia la mitezza dell'equità: molte volte, altresì, alla rigidezza dello statuito la giustezza del meditato; poichè questo essi tennero per il principio più divino e più universale: adempiere il giusto nel momento giusto, e nel momento giusto dirlo, e tacerlo, e sopportarlo... » (Gomperz, Op. cit. trad. C. Bandini).

Non sembra di essere già in pieno Eufuismo, dopo che il Lyly aveva composto il famoso, se non famigerato, *Euphues o l'anatomia dello spirito*, quando dall'Inghilterra l'*alto estilo* passava in Spagna, in Italia, in Francia? E' una scrittura costituita da proposizioni simmetriche, parallele o antitetiche, composte di un egual numero di parole, e talvolta di sillabe, da interrogazioni retoriche, da allitterazioni, assonanze e perfin rime. Allorchè lo Shakespeare, ponendo in ridicolo il dettato enfuistico, fa parlare un personaggio dell'*Enrico IV*, nella quarta scena del secondo atto della prima parte, in questi termini: « Perchè adesso io ti parlo non libando ma lacrimando, non nel piacere, ma nella passione, non solo con parole, ma anche con dolore » (Ib), non ci sembra di trovare i germi di questo Secentismo avanti lettera nella prosa colta di Gorgia?

Essa può, certo, non essere ammirata ed anche considerata come il prodromo di un morbo letterario dalle sinistre conseguenze. Ma, dal punto di vista storico, anzi storicistico, è innegabile che l'esagerazione della forma, ricomparsa di tanto in tanto nel corso dei secoli fino, si può dire, ai nostri giorni, rappresenta un momento insopprimibile della espressione artistica, l'atteggiamento romantico, e si alternerà alla misura e all'equilibrio classico in una vicenda che non avrà fine, in una dialettica eterna.

**Renato Mucci**

Ferenzona – Il teatro di Marcello in Roma (puntasecca)

# PAVESE E LA TERRA

I critici l'hanno notato, ma ci pare che, nella questione generale, l'elemento sia stato proposto sempre con qualche vizio: o come manifestazione di pura natura idilliaca (quasi una seconda forma della sua ispirazione) o prova della misura sociale. Pavese sta oltre tali accidenti, è poeta della terra; innanzitutto perchè questa è nella radice della sua coscienza di uomo, è l'elemento che ha fondato la meditazione e aperto la sua stessa sensibilità: si origina sopratutto dalla natura contadina che avverte come condizione stessa di poesia e possibilità di scrittura. Si è parlato infatti di tutti i diversi aspetti del suo lavoro ma alla fine ci si è sempre accorti che tutto quanto diventava letteratura, tutto quello che riempiva il suo mondo — accostato alle condizioni ed alle occasioni più varie, legate al tempo anche « politico » — finiva per purificarsi, o meglio, per concludersi secondo il primo impulso ed il primo moto d'avviamento alla descrizione fatta con punti tanto universalizzati. Non è stata davvero mai cosa difficile per il lettore scoprire quanto si poteva addebitare alle sovrapposizioni; certe trasposizioni per cui riportava l'eco di una narrativa che aveva sentito attraverso l'opera di traduttore; se per questo si dice che Pavese ha « sentito » la letteratura americana è cosa lecita e normale ma sarebbe ingiusto non osservare che la prima condizione di tale accettazione era proprio nella formazione di uomo che aveva sofferto la difficoltà di un discorso su di un motivo che prendeva come atti eterni e quotidiani la fatica, l'avventura, i sensi, la morte ed infine l'ombra di un composto e rassegnato pessimismo.

Riandiamo ai testi: a quelli stessi che segnarono l'inizio della carriera e vedremo subito come era ingenua la partecipazione e come immediate le scoperte: *Lavorare stanca* e *Paesi tuoi* dimostrarono un impegno nuovo e la possibilità di nuova vena letteraria nella storia della recente narrativa, ma dissero anzitutto che in Pavese era la capacità d'intendere l'elemento dimesso della vita veduto nella sua pietà terrestre; non è una scoperta che intendiamo di fare ma può dire certo qualcosa al critico che cerchi d'investigare il problema della psicologia dello scrittore scomparso e al lettore che voglia cogliere le suggestioni ultime di questo lavoro. La terra per lui non è stata mai un elemento di giuoco, di figurazione coloristica o di sguardo patetico verso il mondo; la terra è entrata nella creazione come semplice meditazione di un fatto antichissimo, attraverso una presenza mitica assorbita nel sangue e negli umori letterari, non isolata da tutti gli altri elementi che si compongono e si dominano sul mondo della natura, nelle cose che della terra sono la vivificazione e la mutevolezza.

Forse occorre ancora precisare a proposito di questa interdipendenza; prendiamo anche i libri dove si accosta al fatto sociale o alla linea moralistica (*Prima che il gallo canti*, *La bella estate*, *La luna e i falò*); l'assenso della sua coscienza sociale si proponeva come presenza di umanità e di vita, ma non era fine a se stessa poichè ciò che a lui premeva era di salvare gli elementi della interpretazione originaria.

Può sembrare che noi vogliamo giocare sui termini e spostare i confini, ma non è così; se abbiamo detto che Pavese è lo scrittore della terra e perchè lui ha l'anima dell'uomo che si regola sulla immediatezza dell'elemento; è una derivazione quasi inconscia che fa parte della sua psicologia che gli serve per liberare se stesso e i suoi fantasmi; c'è sempre, anche nei racconti ambientati nella città, una presenza di natura e di cose scoperte nella loro freschezza mattiniera; la donna, la morte e la fatica sono ancora elementi che scrivono questo paesaggio terrestre. Andando più avanti nella nostra interpretazione potremo dire che è la presenza del *fanciullino* celata nel profondo del suo essere e che risuscita ogni volta con rinnovato sentire la prospettiva del mondo. Il paganesimo di questa feconda visione è evidente e consumato in ognuna delle favole che non evadono in puro mito solo per la severa e attenta accettazione del fatto sociale. Si può considerare Pavese un primitivo senza però dare all'affermazione un valore di modernità o di vezzo letterario; è un primitivo nel modo della sua sensibilità, per non aver ascoltato nulla di cristiano, per non aver accettato quella che è una partecipazione non limitata al rapporto umano anche se poi a volte coincideva con la sua. Si pensi a certe parole dei *Dialoghi con Leucò* (che per tale aspetto è il più necessario), l'evidenza del pensiero si libera nella forma più atemporale e poetica per rievocare la presenza di un mito senza scampo e di fronte a cui l'uomo perde tutti i possibili recuperi di cultura e storia. Motivi — primitivismo, pietà sociale — che non si perdono nella loro stretta determinazione ma che sconfinano in una concezione più vasta di ordine spirituale, di struttura morale.

La terra è favola nata non dalle semplici parole che l'uomo pronuncia per il suo bisogno di poesia ma per un risultato di eterna saggezza; la terra è ancora la madre che ha generato gli uomini e le cose per gli uomini è un procedimento che si perde alle origini nella favola, è vero, ma fatta d'apporti tutti umani e reali, di violenze e di sangue, d'amori cupi e di fame, tutti portati da un irreparabile destino. Pavese ha un modo meraviglioso di darci questa motivazione senza spiegarla definitivamente avvertendola appena, affidandosi piuttosto alla sensazione dolorosa come se egli cogliesse qualcosa di luminoso e grande e, nello stesso tempo, di pauroso ed eternamente doloroso. Anche gli uomini sono legati a questo procedere e si legge nei *Dialoghi*: *Siamo fatte di questo. La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo.* E' il senso vertigine delle cose, una scoperta mattinale che genera in lui il desiderio di farsi secondo l'andamento del mondo terrestre. Anche nelle poesie pubblicate postume (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi 1951) la constatazione è resa ancora più ferma dalla pochezza degli elementi psicologici e quasi dalla monotonia espressiva. In quelle poche liriche la prova di quanto abbiamo detto è evidente, le citazioni potrebbero non finire più e ricordiamo solo qualche verso.

Hai un sangue, un respiro.
Sei fatta di carne
di capelli di sguardi
anche tu. Terra e piante,
cielo di marzo, luce.

ed ancora,

Sei la voce roca
della campagna, il grido
della quaglia nascosta,
il tepore del sasso.
La campagna è fatica,
la campagna è dolore

Ci viene da dire che occorrerebbe avere una esperienza contadina per comprendere quanta saggezza sia negli elementi della sua vocazione. E qui rimandiamo ai testi poetici per l'assoluta purezza del discorso e spingiamo i lettori alla consultazione dei mezzi espressivi; invitiamo a notare il ritorno di un determinato vocabolario inteso nella sua forza primigenia. E in fondo in tutte le pagine lette non si poggiano forse sul mutare di questo elemento che è legato alla unica esistenza, alla armonia dell'albero e della foglia che è la stessa cosa del sangue o degli occhi?

Non è una natura spoglia e neutra: leggiamo ancora gli ultimi due versi della citazione: *La campagna è fatica, la campagna è dolore*. E' una penetrazione sofferta fra la sua anima di uomo e quella del mondo variante in mille aspetti storici e naturali; è l'amore delle cose che egli considera ed assume. Se apriamo certe pagine dei racconti non è raro che il movimento narrativo ad un certo momento si astragga verso le ragioni prime del problema, la vita delle cose: ecco il paesaggio arso o lunare e la collina — sopratutto la collina che ha quasi la linea simbolica, per lui, di un dolce e vano salire — che divagano e distraggono l'angoscia. Anche quando gli elementi si nascondono e girano altrove, anche quando il moto culturale è legato alla ragione intellettiva fa tacere questa vena sotterranea e pudica, si scopre che il filo non è mai staccato e che è solo coperto per ragioni di economia letteraria da rispettare.

Talvolta ci ritorna magari il nome di Pascoli — specie per una sfumatura del legame sentimento-cose —; ed è suggestione che potrebbe farci buon giuoco. Ma Pavese è troppo trattenuto e la sua vita intima resta sempre un po' un mistero almeno nelle quistioni ultime; ha troppo preciso il dominio del cuore e non si lascia ancorare ad un canto che può arrivare sino al sentimentalismo. Nè altri nomi, per altri aspetti, che tuttavia possiamo fare ci aiutano. Giono — favola pura, astrazione, sovente troppo letteraria e negata alla sostanza dell'uomo — o Lawrence per cui le cose sono elemento troppo evidente di soddisfazione sensitiva. Eppure non è difficile scoprire certi incontri con questi nomi.

Pavese è schivo di ogni troppo aperta confessione (pensiamo ancora alle laconiche parole della sua morte!) è lontano da ogni decadentismo come da ogni purismo e forse è per questa sanità che certe pagine moralistiche hanno convinto. S'è avvicinato anche con una certa forza alla polemica sociale ma qui pure ormai si è visto quanto bisogna scartare. Forse c'è ancora il nome di Tozzi, ma più che altro come ricordo di lavoro e di schiettezza; per ogni altro motivo siamo i primi a dubitarne.

Resta la sua aderenza, la sua spoglia accettazione che dalla natura arriva a tutto l'uomo; da qui parte un insegnamento senza nessuna incertezza che porta ad amare a sentire e a morire. Un insegnamento su un fatto duro e forse tragico a cui bisogna rassegnarsi e da cui non si può aspettare salvezza.

**Valerio Volpini**

# LE INCISIONI DI FERENZONA

Mancava, tra le tante notevolissime mostre tenute ultimamente dalla Calcografia Nazionale, una rassegna singolare come quella ora destinata alle incisioni di Raul dal Molin Ferenzona, morto nel 1956 in un momento ancora così poco raccolto sui problemi dell'arte che la sua scomparsa fu notata da pochi. Eppure questo artista nato nel 1879 a Livorno e variamente attivo durante la prima metà del nostro secolo, ci appare oggi molto più complesso e interessante di quel che non sembrava ai conoscitori che frequentavano le mostre degli « Amatori e cultori », le esposizioni di « Bianco e nero » anche all'estero, alle quali il Ferenzona si risolveva, spesso di cattiva voglia, a partecipare. Ciò dipende dalla distanza che ci separa dai complessi ideali simbolistico-letterari che hanno sempre animato l'arte sua, e dalla possibilità, che oggi abbiamo, di considerarne l'opera sparsa in un vasto assieme amorosamente curato e scelto.

C'era qualcosa in questo artista che lo accostava al suo conterraneo Viani: come lui scrittore (ma in assai minor grado e tutto preso dal fascino delle religioni orientali ed esoteriche) era anch'egli convinto d'una amara sostanza di cui la vita è permeata e da tale pessimismo trueva una versione allegorica e complicata della realtà, che, invece in Viani, assai più pittore di lui, si esprimeva in modi coraggiosi ed energici.

Forse per questa sua sensibilità quasi malata, pur conoscendo le varie tecniche espressive dell'arte, Ferenzona finì col dedicarsi all'incisione, preferendo la puntasecca per le tenuità del segno che crea arabeschi complicatissimi attorno alle immagini in un intrico di effetti grafici dovuto all'accanita pazienza e al gusto meditativo dell'artista. Accanto a tali composizioni simbolistiche, più affini ad ex-libris che a visioni per se stanti, compaiono di quando in quando paesaggi e figure, anch'esse imbrigliati da un rigirarsi di segni che è come la dolorosa traccia del pensiero ossessivo dell'autore; ma dove, appunto, la natura reclama i suoi diritti, gli effetti del bulino si fanno più chiari e distesi, lasciando per un attimo, che una lieve eppur suadente poeticità vi penetri quasi di sorpresa.

Assai poco intesa a suo tempo, oggi possiamo guardare all'opera di Ferenzona come alla testimonianza d'un gusto decadente, ultra-romantico, più tardi affiancato al futurismo, ma sempre nobilmente preoccupato di opporsi alla piattezza d'un positivismo veristico che costituiva il tono medio, abituale dell'arte del primo novecento; e pur vero, tuttavia, che molte composizioni che ricordano Felicien Rops o Ensor, anche se indipendenti da tali esperienze, oggi ci appaiono storicamente determinate in quel mondo intellettualistico, di tendenza morbida e sensuosa, tinta di « satanismo » notevole per una storia del gusto moderno: artisticamente parlando esse fanno talvolta rimpiangere che un ingegno così dotato non sia riuscito a liberarsi dalle complicate pastoie cerebrali per esprimersi direttamente attraverso il segno, come avvenne, appunto, ad un Ensor e tra noi, in Lorenzo Viani. Conoscendo infine la sua insaziabile curiosità culturale, non ci meravigliano i più recenti rapporti con l'arte metafisica e il surrealismo, di cui è curioso esempio quella stampa con « Adamo ed Eva » datata dal 1927 da un lato derivata da Boccioni, dall'altro anticipatrice di modi che oggi vediamo praticati persino da giovani artisti d'oltre oceano.

Per spiegarci il carattere dell'arte di questo solitario incisore, spirito nomade e inquieto, non è possibile separare il suo contenuto simbolico e letterario dalla forma grafica in cui si incide; anche se oggi (ma non so se dovunque) certe manifestazioni « illustrative » vengono valutate più per l'arabesco disegnativo e i valori formali, che per il rapporto tra questi e il tema lambiccato e complesso, se non consideriamo il mondo di pensieri, di idee, di sogni che s'agitava nella fantasia dell'artista quando si poneva al lavoro, rischiamo di intenderlo a metà o addirittura di respingerlo, come creatore di espressioni ambigue e artisticamente ingiustificate.

Si vuol dire, insomma, che dietro le contorsioni e i preziosismi grafici di Ferenzona come di molti artisti a lui contemporanei, c'è, agitato e involuto, quel complesso di gusto letterario e di aspirazioni filosofiche che forma il movente primo del modo di comporre e di disegnare.

Il disegno come espressione di cadenze ritmiche della linea o di dolci intrecci, dal lieve chiaroscuro è spesso, per il nostro incisore, una liberazione da quegli incubi intellettualistici che occupavano tutto il suo spirito; ma in questa liberazione c'è sempre la nota dolorosa d'un pensiero ossessivo, d'una convinzione pessimistica e quasi morbosa.

Non è indifferente ch'egli scelga, quasi in una serie sperimentale, i tipi di malati di mente per i suoi disegni incisivi, penetranti, quasi documentari: altrettanto avveniva a Lorenzo Viani nella ricerca d'una tipologia fuori del comune, quando andava scegliendo i protagonisti dei suoi ritratti o delle più vaste, desolate composizioni, tra gli alcoolizzati o i relitti della società.

In fondo, questo essere attratti da ciò che è fuori del comune e quasi disumano sorge nell'animo di tali artisti da un'esigenza che è, insieme, psicologica ed estetica: come la loro fantasia si proietta volentieri in figurazioni allucinate e grottesche, così, nell'esperienza reale e quotidiana, essi vanno in cerca d'una deformazione offerta dalla stessa natura: e ciò vale, s'intende, non soltanto per il nostro tormentato tempo, ma in qualsiasi periodo della creazione artistica.

Girolamo Bosch e Breugel il vecchio, non si muovevano, nella vita, con l'animo proteso verso spettacoli di serenità o di bellezza olimpica; ma piuttosto si fermavano, intenti, di fronte agli storpi, agli accattoni, ai rifiuti della vita stessa, gettati dalla sorte (come relitti del mare respinti sulla spiaggia), ai margini dell'umanità. Come collezionisti di preziosi e strani oggetti venuti da chissà dove, gli artisti del grottesco, del doloroso e del fantastico vanno in cerca d'una tipologia già deformata dalla vita e ne fanno tesoro, per fissarla quasi sempre nella incisiva evidenza della forma che, per essere efficace, ha bisogno di raggiungere una impressionante evidenza e di non cedere a sfumature o lusinghe. I futuristi, gridando « uccidiamo il grazioso nell'arte! » non sapevano d'interpretare, sia pure per ragioni polemiche di contingenza, un'esigenza esterna della creazione artistica, quella di opporsi alla visione idealistica, che tende a farsi accademica e scolastica, col mordente, spesso prosastico e documentario, d'una realtà aggressiva e drammatica.

In Ferenzona, appunto perchè artista meno dotato e, in certo senso, « di riflesso » appaiono con maggiore insistenza gli aspetti negativi d'una simile visione del mondo. Basta scorrere anche soltanto i titoli ch'egli assegna alle sue stampe, per intendere da quale complicata mistura si esprima il ricercato contenuto fantastico: ecco « La pensée secrète » (1914) « Caput mortis » (1927) « La bocca di Eros » e così via.... Titoli che rievocano tutto un ambiente di « artisti maledetti » dai quali, tuttavia, il Ferenzona si stacca per acuta sensibilità individuale ed anche per quel tanto di orgoglio della solitudine che traspare da tutta la sua vita. In questo isolamento prodotto da un'intensità particolare di pensieri e di concentrazione tecnica, egli giunge a darci, di quando in quando, stampe e disegni di notevole suggestione. Penso soprattutto ai rari paesaggi, alle sue visioni invernali, ed anche a quelle vedute cittadine che nulla hanno a che vedere con l'abitudine documentaria così spesso legata a simili soggetti.

Il « Ruscello d'inverno », puntasecca sottile, delicata come un disegno giapponese, può servire d'esempio alla visione intima e malinconica di Ferenzona: i tronchi d'albero, come in uno spettacolo sottomarino, traforano gli arabeschi creati dalla neve che tutto ovatta e ricopre: se osserviamo come il segno si muove lentissimo, quasi rigirandosi su se stesso, scopriamo facilmente che questo indugio non è dovuto a compiacenze grafiche o decorative, ma nasce spontaneo dalla silenziosa massa di neve, appena interrotta dal gelido ruscello. Il tremolare del bulino è per l'artista una necessità, per segnare quella misteriosa materia, bianca e opaca, attraverso la quale l'occhio fatica a distinguere le forme.

Raramente ci è accaduto di vedere interpretato poeticamente il fascino, in fondo triste, dell'inverno in un bosco con tanta acutezza, che è, insieme, di pensiero e d'intuizione.

Più nascosta, e forse più profonda, è la trasformazione che egli fa subire alla realtà ambientale in incisioni come « Il teatro di Marcello » ritratto quando ancora vi si vendevano abiti vecchi e si contrattava il vino appena giunto dai castelli romani, con i coloriti « carretti ». Le pietre, le architetture e le rare persone di quell'angolo di « Roma sparita » sono cariche d'una storia dolorosa e secolare: anche qui il mezzo tecnico è a servizio d'una visione squallida, monocorde e amara che estrae dal vero un suo significato particolare, in tutto diverso dal « pittoresco » suggerito dallo stesso motivo, tante volte interpretato in questo modo esteriore e piacevole. Per ottenere l'intensità espressiva del disegno Ferenzona non aveva bisogno di caricare gli scuri e ricorrere ad effetti scenografici: gli bastava d'ingrossare il segno di bulino, d'attardarsi in zone inesplorate o nascoste, nella trama delle linee, e ne sorgeva quel sottile incanto che notiamo sempre nelle sue cose migliori.

Ma come gli era difficile varcare la zona complessa e opaca del suo mondo interiore per affacciarsi con maggiore speditezza alla espressione formale dell'immagine, così è, appunto da questa difficoltà, che nasce nell'arte sua un segreto lirismo che resta a lungo nell'animo di chi s'accosta alla sua vasta e impegnativa produzione grafica ed è portato a meditare, con rimpianto, alla complessa figura dell'artista scomparso.

**Valerio Mariani**

Ferenzona – Il ruscello d'inverno (puntasecca)

---

● Il Ministero degli Affari Esteri curerà la pubblicazione di una importante raccolta di fonti diplomatiche, la quale illustrerà l'attività recente dell'Italia nel campo internazionale. E' la prima volta che il nostro Paese apre i suoi archivi per dare alla stampa documenti ufficiali contemporanei.

L'opera che porta il titolo « La politica estera italiana », sarà costituita da circa un centinaio di volumi e tratterà il periodo dal 1861 al 1943. Nel corso di quest'anno saranno stampati quattro volumi: dall'8 gennaio al 31 dicembre 1861 (a cura di Walter Maturi); dal 10 marzo 1896 al 30 aprile 1897 (a cura di Giacomo Perticone); dal 23 maggio al 13 agosto 1939 (a cura di Mario Toscano); dal 14 agosto al 3 settembre 1939.

Ferenzona – Autoritratto (Litografia)

# STORIA E CINEMATOCRAFO

Il film ha preso il posto della letteratura nel narrare romanzescamente la storia.

Ai miei più verdi anni, Emilio Ludwig era un modello, discusso per quanto fortunato, di autore di quelle tali biografie romanzate in cui l'intento di avvincere il pubblico, scuotendo la sua fantasia, superava lo scrupolo dell'esattezza storica. Oggi, il pubblico, che alle biografie, per quanto romanzate, può dedicare scarso tempo, è piuttosto attratto verso analoghe forme di narrazione cinematografica.

Ma, ahimè, questa analogia è solo generica, perchè il rapporto tra romanzo e storia, nel campo cinematografico, si è viepiù alterato a scapito della seconda. Gli arbitrii letterari intesi a rappresentare, con curioso dettaglio, dialoghi immaginari, e atteggiamenti e moti dell'animo parimenti ignoti alla storia, sono poca cosa di fronte alla fervida vena inventiva che ispira gli autori degli attuali films « storici ».

Ed invero, non si tratta più di alterare qualche circostanza dell'avvenimento storico; se ne trasforma addirittura la sostanza; più ancora, lo si attribuisce ad altro soggetto. Non si tratta più di inventare pensieri e detti del grande uomo in occasione del tale avvenimento; si inventa addirittura l'avvenimento.

Così, la storia diventa nulla più che un vasto magazzino dove si attingono echi lontani, ma pur sempre gloriosi, e ricordi drammatici, e nomi e appellativi sonori, per utilizzarli come comodo ingrediente di romanzesche narrazioni. Tale ingrediente, elemento di una mistura ove il reale e il fantastico si fondono più o meno pittorescamente, può essere utile per il richiamo pubblicitario delle masse, la cui curiosità è stuzzicata da un simulacro di reale. Ma la contaminazione di reale e fantastico, violando il rispetto della verità, non è certo utile per l'educazione delle stesse masse; e compromette quell'interesse alla verità che è, insieme dell'individuo e della società.

Una possibilità di difesa è, tuttavia, assicurata dalle nostre leggi. Vero è che il bistrattato personaggio della storia è spesso un essere del passato, sopravvivente nel ricordo anzichè materialmente vivente; per cui coloro che usano la sua vita come materia di romanzo, e la sua memoria come motivo di speculazione, contano altresì sulla sua morte che gli ha tolto la possibilità di rivendicare la *sua* verità. Ma coloro che, per legame familiare, hanno il culto della sua memoria, sono posti dalla legge in grado di difenderla contro le offese della speculazione; quindi, — e ciò è gran ventura —, per la legge la morte fisica non significa morte morale.

Tale essendo la legge, sarà applicata ad alcuni recenti e clamorosi casi. Mai come ora sono state numerose le cause giudiziarie promosse da congiunti di personaggi storici contro case cinematografiche. Tra tutte, scegliamo quelle riguardanti due films che meglio sarebbe stato non avessero mai visto la luce.

Il primo s'intitola « *Enrico Caruso — Leggenda di una voce* ». I facili effetti sentimentali della miseria, dell'amore e della vocazione artistica sono in esso perseguiti attraverso una mediocre narrazione cinematografica, che non ha altro fine se non quello di commuovere spettatori di contentabile gusto. Non il nobile intento di rievocare la vera vita di Caruso ha ispirato i produttori del film, ma, bensì, l'intento di speculare sulla larga eco del suo nome, per imbastire un romanzo cinematografico che è un miscuglio di vero e di falso, ove le modeste condizioni economiche in cui si svolge l'infanzia di Caruso divengono, più pittorescamente, squallida e nera miseria, condita di tutti i luoghi del « colore » napoletano, e lo sconforto che potè assalire il grande tenore all'inizio della sua carriera, diventa spettacolare, quanto falso, tentativo di suicidio.

Evidente, quindi, l'offesa del decoro e della reputazione morale del soggetto rappresentato; è giustificata, quindi, la reazione giudiziaria dei congiunti di questo. Illusoria è la giustificazione della Società produttrice, che si richiama all'avvertenza parlata precedente la rappresentazione filmistica, avvertenza secondo cui tale rappresentazione non vuol essere una biografia ma una rievocazione poetica della vita di Caruso. Gli spettatori non hanno tempo di porre attenzione a questa capziosa avvertenza, e tanto meno la ricordano; ed inoltre la velleità poeticoartistica non deve essere scambiata coll'Arte. E comunque il valore artistico può giustificare il carattere romanzesco della rappresentazione, con quel tanto di amplificazione e deformazione che devesi concedere alla fantasia dell'artista, ma non può giustificare e contestare l'invasione della sfera intima della persona e l'offesa della sua dignità personale; nè può giustificare quelle alterazioni che incidono sulla sostanza e sul significato morale della realtà storica.

Non diverso può essere il giudizio sull'altro film, intitolato « *Il caimano del Piave* ». Al tempo della mia infanzia, udivo mio Padre ripetere il motivo di una canzone che esaltava le gesta guerresche di un famoso ardito romano, Remo Pontecorvo, comandante di un reparto d'assalto composto di nuotatori, i quali attraversavano il Piave in piena, sotto il tiro nemico, per le esigenze del combattimento. Queste arditissime gesta meritarono al prode comandante di quel reparto lo pseudonimo di « Caimano del Piave », pseudonimo che le riassumeva e rievocava sinteticamente.

Nel film la figura e il nome del Capitano Pontecorvo sono completamente dimenticati, la storia è del tutto falsata, e il glorioso appellativo viene imperniato su di un futile motivo quale il dono di una spilla riproducente un caimano, che una ragazza offre al proprio innamorato.

Qui v'è ignoranza della tutela che la legge conferisce allo pseudonimo; consapevole noncuranza della Storia, disprezzo di un patrimonio di gloria nazionale oltre che personale.

Se il tenore Enrico Caruso s'inserisce nelle glorie musicali italiane, l'autentico « Caimano del Piave » appartiene alla gloria militare della Nazione. Ahimè, l'uno e l'altro hanno dato lo spunto a dei pasticci cinematografici, in cui la personalità del primo è alterata e quella del secondo è addirittura soppressa. Carità di Patria, oltre che degli uomini, avrebbe voluto altrimenti. Ciò non essendo stato, rimane l'unico rimedio della difesa della legge, che vuolsi sperare esemplare, benchè tardiva.

**Adriano De Cupis**

# NOVITÀ IN LIBRERIA

## GIROLAMO SAVONAROLA E L'ARTE

Girolamo Savonarola, il terribile frate domenicano, profeta e martire, nacque 500 anni fa a Ferrara, nel 1452 e morì, com'è noto, impiccato ed arso il 23 maggio 1498 in piazza della Signoria, in quella Firenze che egli aveva per alcuni anni dominato politicamente, moralmente e religiosamente.

La sua figura è così complessa, tanto esaltata ed anche ma ingiustamente bistrattata, che non può essere riassunta in brevi articoli di giornale. La ricorrenza centenaria però offre motivo a parlare di lui sotto alcuni determinati aspetti. E' stato spesso affermato intorno al Savonarola che egli è da considerarsi come un nemico dell'arte, un feroce demolitore della bellezza poetica e artistica che nel Rinascimento fiorentino toscano italiano aveva trovato alcune delle sue più straordinarie espressioni. E si è sempre preso pretesto dal cosiddetto «bruciamento delle vanità» per imputare al frate la distruzione di notevoli opere d'arte.

E' da dire invece che il Savonarola non fu un nemico dell'arte per principio preso: anche lui fu un uomo del suo tempo, sebbene si continui ad affermare, e da autorevoli persone, che egli doveva nascere quattrocento anni prima negli anni ferrei del medio evo ortodosso. Il Savonarola tendeva a un umanesimo non paganeggiante, a un umanesimo cristiano che del resto aveva le sue radici in una profonda tradizione del pensiero italiano. Il suo amore per la cultura si dimostrò in parecchie occasioni tra cui questa: quando la preziosa biblioteca dei Medici fu in pericolo (e si pensi quanto egli fosse nemico di quella famiglia dominante lo stato) la salvò dalla dispersione vendendo alcuni poderi appartenenti al convento di San Marco.

Voleva che i suoi frati, tanto i giovani quanto i vecchi, studiassero e leggessero oltre che i testi sacri anche i testi classici dei grandi poeti latini e greci ma non quelli ripieni di esasperato sensualismo, autori di troppe lascive pagine. Aveva anche in mente di fare, nei pressi di Firenze, in luogo solitario e ameno, un altro convento, dove i monaci potessero dedicarsi, nelle ore di riposo, alle gioie della natura godendo le bellezze del creato e si esercitassero nelle arti del disegno, della pittura, della musica.

Savonarola stesso era amante della musica, e, se nelle sue poesie di ardente misticismo il tono è scabro e duro, in altri saggi poetici si nota una aderenza letteraria anche a certi motivi quasi petrarcheschi. Il famoso bruciamento delle vanità è l'episodio che ha procurato al Savonarola la taccia di barbaro, di nemico dell'arte, di fanatico medievale. E la perdita di inconabili di edizioni rarissime, di statue e quadri fu attribuita al Savonarola, forse anche per nascondere perdite e distruzioni avvenute in altra maniera.

•

In che consisteva il bruciamento delle vanità? Il frate aveva istituito già negli anni precedenti al 1497 squadre di ragazzi distinte rione per rione, strada per strada, che andavano nelle botteghe, negli uffici ed anche nelle case private a requisire gli oggetti considerati immorali. Questi venivano poi tutti raccolti in piazza della Signoria e formavano un'armonica piramide tagliata in dieci, dodici, quindici ripiani e in cima alla quale era posto un fantoccio orribile rappresentante il carnevale. (Ai conturbanti e orgiastici carnevali della Firenze medicea, il Savonarola volle opporre, in quegli anni 1497-98 un carnevale cristiano, ma che nello stesso tempo fosse pieno anch'esso di umorismo e di caricatura). Una solenne processione di fanciulli girava per la città portando innanzi a sè un Gesù Bambino che era opera di Donatello. Nel segno dell'arte, come si vede, si moveva dunque la processione ordinata da questo supposto iconoclasta. Arrivata sulla piazza, veniva dato fuoco alla piramide con polvere da sparo che faceva uno strepito indiavolato. Gli scoppi si succedevano agli scoppi mentre suonavano le campane del palazzo e squillavano le trombette della Signoria. La gente si agitava e urlava e cantava canzoni in onore di Cristo, alcune composte dallo stesso Savonarola e intonate sullo stesso ritmo delle canzoni carnascialesche erotiche e licenziose tanto di moda negli anni precedenti. Quadri di valore speciale, libri preziosi non furono gettati mai nel rogo e se si trovavano, tra i libri bruciati, anche il Boccaccio e il Pulci ciò dipese dalla considerazione moralistica del Savonarola circa la letteratura narrativa e per quel tanto di eretico e di spregiudicato, rispetto ai dogmi religiosi, che si riscontrava nel poema del Morgante.

Il Savonarola fu anche un artista della parola, un potente oratore, uno scaltrito predicatore che passava dai toni terribili a quelli dolcemente umani per raggiungere i suoi scopi di persuasione; e il fatto poetico, la poesia lo interessò sempre grandemente tanto che, quando Ugolino Verino, il noto umanista, gli indirizzò un carme sulla felicità della vita monastica, il grande Domenicano rispose non con una lettera ma addirittura con un trattato: «Opus perutile de divisione... in poeticen apologeticus».

Naturalmente il Savonarola dichiara che la teologia ha un posto preminente su tutte le scienze ma anche l'arte poetica può avere una utilità sulle anime cristiane come può anche apportare danni e perversioni. Non nega l'importanza della stessa poesia moderna a lui contemporanea ma si irrita per la servile imitazione che si riscontrava nei poeti del tempo circa gli antichi. Gli dava noia anche la superbia, la vanagloria, il costume morale dei poeti del tempo, cortigiani e adulatori.

•

Il trattato suddetto è una vera e propria riflessione sulla poesia e sulla scienza. Sebbene egli sia perfettamente ligio alla Scolastica pure in tutta la sua entusiastica propaganda per un'arte morale e per la supremazia della teologia su tutte le altre dottrine, non condanna mai la poesia *a priori*, senza discussioni, anzi si rivela un conoscitore della produzione poetica dei suoi tempi, e si sofferma particolarmente sulla poesia popolare del tempo di carattere spirituale, che non crede utile alla diffusione della fede.

Il Savonarola è stato anche poeta, poeta religioso, scabro e forte, duro, sebbene qualche volta indulga a qualche fiore letterario di carattere petrarchesco ma sono casi rari; alcune sue note di puro misticismo rappresentano l'effusione lirica che era come una pausa in margine alla sua oratoria veramente originale e profonda e nella quale la sua vena di sacra eloquenza era «quasi torrente che alta vena preme» come Dante aveva scritto del sublime patrono dell'ordine a cui il frate ferrarese apparteneva, San Domenico.

Sebbene ligio a schemi scolastici, quantunque bene assimilati e rinnovati, il Savonarola critico d'arte ha pure sprazzi di felice, diremmo, modernità. Si senta questo pezzo della predica sul Salmo *Quam bonus* e si dica che cosa manca perchè esso non possa essere un giudizio di qualunque altro critico moderno: «Ogni pittore dipinge se medesimo. Non dipinge già sè come uomo, in quanto fa delle immagini di leoni, di cavalli, uomini e donne che non sono sè; ma dipinge sè secondo il suo concetto. E benchè siano diverse fantasie o figure di dipintori tuttavia sono tutte secondo il concetto suo».

**Ettore Allodoli**

## «DEI DIRITTI DELL'UOMO»

La storia dei diritti dell'uomo è assai lunga, perchè la posizione del problema risale sino all'antichità greco-romana: breve è, invece, la storia delle Dichiarazioni dei diritti dell'uomo. E' stato il sec. XVIII a tentare, sul terreno preparato dalla Riforma e dallo slancio del capitalismo, lo sforzo di fondare i diritti dell'uomo su una concezione assoluta, universale, non teologica. La espressione dei diritti dell'uomo, associata alla rivoluzione americana e francese, ha assunto carattere rivoluzionario; e il tentativo di far passare nei fatti l'ideale che esso incarna ha avuto effetti assai notevoli, nelle democrazie occidentali, nella seconda metà del secolo XIX, col riconoscimento della libertà di coscienza, col generalizzarsi del diritto di voto e del non intervento negli affari delle varie collettività nazionali. Ma il tempo rivelava allora difficoltà apparendo manifesto che la libertà politica non basta a garantire la libertà economica e sociale, mentre la teoria dell'evoluzione e il marxismo introducevano, anche nel problema dei diritti dell'uomo, un punto di vista dinamico e relativistico in rapporto col modificarsi dei bisogni e con l'aumentarsi delle possibilità dell'uomo, dei progressi della tecnica e il trasformarsi della struttura economica e sociale.

Di qui la tendenza a rinnovare di secolo in secolo tali dichiarazioni.

Il primo dopoguerra ha tentato di fissare, sul piano internazionale e in maniera generale, i diritti della collettività, i diritti delle Nazioni a disporre di se stesse; e lo sforzo è stato proseguito nei decenni successivi; ma la storia ha rivelato la difficoltà di tradurre in atto nelle democrazie occidentali quei principi nello spirito tradizionalmente individualista di ogni diritto, mentre in Russia, quella realizzazione avveniva, ma per via del tutto differente, col principio della pianificazione e del governo di partito. Così due concezioni distinte, risultanti da espressioni storiche differenti e da differenti condizioni sociali, attualmente si affrontano: l'una, fondata sul principio che l'individuo possiede diritti propri essenziali, considera con diffidenza l'ingerenza governativa; l'altra, fondata sul principio della potenza del Governo centrale, limita o nega le libertà politiche. Queste due principali concezioni che vengono continuamente modificandosi sotto certi aspetti si completano, sotto altri si contrappongono.

Ma non è sparita la fiducia, per superare la crisi del mondo e per farlo progredire sulla via dell'unità, di poter giungere a un fondo comune di idee e principi, a una formulazione dei diritto dell'uomo, che concili le formule divergenti e opposte. A questo scopo, fin dal 1947, l'*Unesco* procedette a una inchiesta sui problemi teorici, generali e particolari, sollevati da una dichiarazione internazionale dei diritti dell'uomo.

Ora, nelle *Edizioni di Comunità*, vede la luce una scelta dei testi più significativi, di uomini particolarmente qualificati per rappresentare, in maniera autentica, le principali correnti del pensiero contemporaneo, che vogliono dare un'immagine fedele delle opinioni espresse. E' generalmente noto che, a conclusione dell'inchiesta, l'Unesco affidò a un Comitato di esperti la redazione di una Dichiarazione che è stata presentata alla Commissione dei diritti dell'uomo delle Nazioni Unite.

Nel volume sono rappresentate molte scuole di pensiero, più o meno, classico o, più o meno rivoluzionario; le cui giustificazioni razionali sono incapaci di trovare un accordo. C'è chi accetta e chi rifiuta la «legge naturale» come fondamento dei diritti dell'uomo. Per un accordo sul piano teorico, per una carta dei diritti determinante una comune maniera di agire, l'accordo dovrebbe poggiare su una comune gerarchia di valori, che regoli l'esercizio e l'organizzazione concreta dei diversi diritti; ma è qui che le difficoltà cominciano tra i fautori di una Società di tipo comunista o liberale o comunitaria. Un accordo è possibile, non sul piano speculativo di concezione del mondo o dell'uomo, ma su di un comune pensiero pratico, su di un corpo di convinzioni concernenti l'azione, mediante un avvicinamento più pragmatico che teorico. E' un fatto questo che ci è presentato dalla storia della filosofia morale e che prova che c'è una specie di formazione della conoscenza morale e del sentimento morale capace di far accettare un quadro quasi identico delle regole di condotta, per una data epoca e in una data cultura, indipendentemente dai sistemi filosofici e dalla loro giustificazione razionale. Così, dal punto di vista pratico, è possibile un accordo tra gli spiriti per attenuare, con vicendevoli riconoscimenti, i contrasti, soprattutto per influsso di correnti di pensiero maggiormente aperte alle lezioni della esperienza e della storia. Ma non bisogna attendersi troppo da una dichiarazione internazionale dei diritti perchè, pur ammesso l'accordo sulla formulazione, non è facile vedere quali sarebbero i risultati pratici efficaci nel rispetto dei diritti, mancando l'accordo sulla gerarchia dei valori e una stessa concezione pratica dell'uomo e della vita e una viva e operante comunità internazionale. Nuove teorie, inoltre dei diritti dell'uomo sono sorte e possono sorgere in altre parti del mondo e ogni Dichiarazione è in funzione della coscienza morale e della civiltà di una data epoca.

Giudichiamo tuttavia questo volume, nel quale si trovano espresse correnti di pensiero spesso divergenti e opposte, assai utile agli spiriti pensosi del destino del mondo, anche se già persuasi che solo una concezione cristiana dell'uomo come ragione e libertà può essere principio costitutivo di ogni vita sociale e storica: perchè il confronto delle loro idee con quelle di spiriti eletti perfezionerà e allargherà le loro vedute sulla natura e sul fondamento dei diritti dell'uomo. Nell'attesa che la dichiarazione presentata all'O.N.U. venga approvata facciamo nostro l'augurio del Maritain, che essa, sia un passo notevole e il fondamento per una «futura promulgazione di una carta universale della vita civile».

**Ulisse Pucci**

*Dei diritti dell'uomo*. Testi raccolti dallo Unesco - Ediz. di Comunità - Milano, 1952.

## LE MEMORIE DEL CARDINALE ERCOLE CONSALVI

In quella preziosa serie di dipinti (ora a Windsor Castle) nei quali, per volere di Giorgio IV d'Inghilterra e subito dopo la caduta di Napoleone, Sir Thomas Lawrence ritrasse dal vivo le maggiori figure del tempo, spostando il cavalletto da Roma a Londra, ad Aquisgrana — un posto a sè merita l'effigie del cardinale Ercole Consalvi (Roma, 7 giugno 1757 — Porto d'Anzio, 24 gennaio 1824), col quale il pittore contrasse personalmente buona amicizia durante il soggiorno nella capitale pontificia, ove trionfali accoglienze vennero tributate all'artista britannico.

Campeggia la figura del grande prelato sullo sfondo della Basilica Petriana, che un velario di maniera dischiude agli occhi dell'osservatore, e, pur non conoscendosi le riposte intenzioni del Lawrence, risulta palese l'atteggiamento di difesa assunto dal segretario di Stato di Pio VII nei confronti della Chiesa Romana, così chiaramente simboleggiata nel luminoso fondale. E si è tentati di accostare idealmente questo dipinto all'affresco famoso, in cui cinque secoli prima, Giotto aveva rappresentato Francesco d'Assisi, che, ergendosi sussurato nella sua sconfinata umiltà, ridona stabile equilibrio alla pericolante Chiesa Madre lateranense.

Il Consalvi, inconciliabile antagonista dell'onnipossente Imperatore, merita in certo senso un confronto simile, tanto più che egli stesso, alludendo al proprio nome, non esita a definire «fatiche d'Ercole» quelle da lui sostenute a guardia del soglio di Pietro, nella durezza dell'esilio, e in mille altre traversie diplomatiche, giostrando vantaggiosamente con gli uomini politici di mezza Europa, per le giuste rivendicazioni papali.

Ed a convincersi che non esagerava, pur nella celia, basterà scorrere le sue *Memorie* che mons. Mario Nasalli Rocca di Corneliano ha ora pazientemente raccolto e Angelo Signorelli dato alle stampe in un volume di oltre 400 pagine, reso pregiato da meticolose note, indici alfabetici ed ottime tavole fuori testo.

Dopo le *Memorie storiche* del contemporaneo cardinale Pacca (se ne ebbero due edizioni nel 1944, l'una a cura di Antonio Baldini, l'altra di Vittorio Gorresio), il quale s'era trovato in condizioni non dissimili da quelle che videro alla prova il carattere incoercibile del cardinale romano queste del Consalvi recano un contributo non meno grande alla conoscenza del tormentato periodo. Collezionate sugli autografi, risultano ormai definitive, grazie alle diligenti cure del Nasalli Rocca, il quale, oltre tutto forse come era avvenuto per il Pacca, ha creduto di vedere in alcuni valori di attualità, chiaramente evidenti nella materia trattata, un'ottima ragione per darle nuovamente alle stampe.

Finora ci si doveva affidare alla versione pubblicata in Parigi nel 1864 dal Cretineau-Joly, di dubbia fedeltà in determinati passi, come il Nasalli ha dimostrato confrontando con il manoscritto. Così, per imperdonabili errori di lettura, e più spesso per insufficiente conoscenza della lingua italiana e dello stile dell'autore, lo studioso francese ha tradotto 14 *o* 15 *mesi* in *quatorze ou quinze jours*, *due notti e un giorno*: *in deux jours et une nuit*; *nel sortire dalla Rivoluzione* in *sans avoir passé dans la Révolution*; *benchè irregolarmente* in *d'une manière régulière*. Senza contare veri e propri arbitri, e, peggio ancora, periodi inventati di sana pianta, come quello inserito nel colloquio tra Napoleone e il cardinale, alle Tuileries!

Eppure lo stesso Nasalli è stato costretto a ricorrere alla preesistente scorretta edizione, riportando in appendice al volume *Les Mémoires sur le conclave tenu à Venise pour l'élection du S. P. Pie VII*, a suo tempo tradotti dal Crétineau-Joly, non essendo più stato possibile rintracciarne l'originale.

Una fierezza davvero romana traspare dalle note consalviane che, scritte di nascosto, in cattività (sono tutte datate da Reims), tradiscono a volte la naturale se pur contenuta trepidazione, i troppo frequenti abbandoni di penna.

Ma, attraverso la affrettata stesura, il memorialista risulta sempre efficace nella abbozzata, sapiosa maniera di esprimersi, sia che tratti del proprio ministero, o del Concordato firmato a Parigi nel 1801, sia che esamini la condotta da lui stesso «tenuta nell'affare del matrimonio dell'Imperatore Napoleone con l'Arciduchessa d'Austria», o parli del Conclave che vedrà eletto il Chiaramonti.

Crudo nelle *Memorie delle diverse epoche della mia vita*, come risulta dall'episodio scabroso di certa giovane sposa, oltraggiata, in presenza del marito, da quattro soldati giacobini nei pressi di S. Michele a Ripa; schematico nelle *Date e memorie* che a quelle epoche si riferiscono: «Ai 4 aprile 1810 — vi si legge — in Parigi fui privato di tutti i beni patrimoniali ed ecclesiastici e dell'uso delle Insegne Cardinalizie». Queste le dure conseguenze, dopo aver scampato il peggio (si era parlato di fucilazione), per il mancato atto di presenza al matrimonio religioso di Napoleone con Maria Luisa.

Lawrence - Il cardinal Consalvi

«Ci trovammo obbligati — conferma altrove — a più non far uso delle insegne cardinalizie e a vestire di nero, dal che nacque poi la denominazione dei Neri e dei Rossi, con cui furono distinte le due parti del Collegio».

Fino all'ultimo istante, pur avvertendo il contrario, volle illudersi Napoleone circa l'intervento dei 13 cardinali «neri» alla cerimonia religiosa; ma il Consalvi seppe resistere alle lusinghe e ai malumori, e sostenere impavido le minacce, i furori di chi non metteva confini al suo già illimitato potere. E quando l'intuito e le parole riportategli dallo zio, il cardinale Fesch, fecero chiaramente intendere al Bonaparte come ogni speranza di presenza da parte dei *renitenti* era da ritenersi perduta, allora non conobbe più controllo, non risparmiò occasione per umiliare il romano.

Questi, dal canto proprio, seppe rendere in tal maniera, in quel primitivo suo periodare, la sorda impari lotta, che val la pena di cedergli la parola per l'incontro avvenuto tra lui ed il grande rivale, alla vigilia della fastosa celebrazione che tanto a cuore stava al sovrano francese.

«L'Imperatore venne apposta al luogo in cui ero e, senza dirmi la minima parola obligante come aveva fatto le altre volte, si fermò viso a viso incontro a me, mi diede una guardata *terribile* (le sottolineature sono del Consalvi) con due occhi *veramente fulminanti* e poi, per farmi conoscere *che l'aveva con me*, si volse subito con volto ilarissimo al Card. Doria che mi era a lato e gli disse cose obligantissime; indi, procedendo innanzi e dicendo qualche parola obligante anche ad altri Cardinali, tornò indietro improvvisamente e si fermò di nuovo *viso a viso* incontro a me, guardandomi *ferocissimamente* come la prima volta e, quasi dubitando che non avessi capito bene che ciò era *per me* solo, di nuovo disse al Card. Doria giovialissimamente le *stesse* cose obliganti che prima gli aveva dette e poi partì».

Le memorie, purtroppo, si arrestano alla liberazione del porporato; sicchè non possiamo vederlo in Roma, dedito a quelle opere di pace cui aveva già atteso in altri tempi, oppure quale rivelito centro di attrazione nel salotto della Duchessa Elizabeth di Devonshire — il cosidetto *Salone d'Europa*, nel palazzo Roccagiovine presso il Foro Traiano — che nei famosi *giovedì* ospitò, tra gli altri, Canova e Thorwaldsen, Lamartine e Lady Morgan, George Ticknor e la Récamier.

Esula dalle memorie questo periodo, e, di conseguenza, dalla nostra nota, ma il degnissimo quirite aveva già talmente operato, per la Chiesa e per l'Italia, da giustificare in anticipo l'apposizione, in sua memoria, di un bassorilievo e relativo busto di mano del Thowaldsen, nel Pantheon di Roma — particolare lasciato inesplicabilmente ignorare dal Nasalli Rocca, sia nella Premessa che nelle illustrazioni e nelle ottime note complementari.

**Livio Jannattoni**

---

● La Casa Editrice «Vita e pensiero» presenta i libri del mese: «Il fondamento di ogni ricostruzione» di G. Lazzati; «Alle donne che non sanno» di G. Joannes; «La pietà cristiana» di F. Olgiati e «Padre Valentino Pasquay» di J. Beaufays. (A.G.S.I.).

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

*SUPPLEMENTO DI "IDEA"*
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60 427

*I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono*

# IDEA

*SETTIMANALE DI CULTURA*

ANNO IV - N. 11 - ROMA, 16 MARZO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63006

*Spedizione in abbonamento postale*
*Gruppo terzo*

# IL COME E IL PERCHÈ

Abbiamo letto in questi giorni un saggio molto vivace anche se non del tutto vigoroso pubblicato dal Vercors su « La Biennale di Venezia », come le carenze dell'arte contemporanea vadano cercate nel fatto che oggi gli artisti hanno perduto il senso del *perchè* della creazione estetica, e si accontentano del *come*; in altri termini essi si adagiano sull'aspetto esteriore e formale dell'arte facendone un problema di mera espressione. [illegible]

[illegible] la fonte prima dell'arte, si deve tornare all'uomo, e del fatto estetico [illegible] di creare un universo umano. [illegible]

[illegible] di assegnare all'arte fonti e fini diversi dalla condizione umana. Ma è altrettanto chiaro che [illegible] all'uomo [illegible] dal cosmo [illegible] dal quale egli pretenderebbe indipendenza e ragione di vita.

Ecco dunque un *perchè* che non si accorge di essere decisamente sulla strada del *come* senza alcuna speranza nè di evitarlo nè di superarlo.

L'uomo che divorzia dal cosmo, che gli si pone di fronte in atteggiamento [illegible] ribelle, considerandosene fuori e non volendo accettare il fatto di esserci dentro e di farne parte, è tipica posizione romantica. Tutte le parentele [illegible] all'ideal suo — sua massima e più esperta definizione — partono da questo atto di ribellione contro una realtà che [illegible] più combattuta per quanto più è cardine e base di ogni sostanza umana.

L'uomo è fiero di sè perchè pensa di possedere nel suo pensiero il mezzo della distinzione e del dominio rispetto all'universo che lo circonda e lo sostiene; e non s'accorge di ripetere in piccolo [illegible] in cerchi concentrici infiniti.

In altri termini l'uomo, nelle dottrine cui accenniamo, crede di creare una sintesi che in realtà non gli appartiene in quanto è egli stesso una parte e un [illegible] quale ogni aspetto del cosmo si definisce e si sviluppa e si realizza [illegible] all'individuo il senso e il bisogno dell'universale, aspirazione profondamente riposta nell'animo umano come termine e fine della propria essenza.

In questo è il *perchè* dell'arte, in questa esigenza di raggiungere la propria massima capacità di realizzazione, nella conquista di verità e valori universali. Chi ne prescinda non può che ridursi al *come*, non può che studiare gli aspetti e le forme di una realtà in tal modo alterata e limitata.

Definire il *perchè* di una cosa vuol dire caratterizzarne le cause prime, individuarne l'essenza: quali testimonianze dell'arte convalidano il principio che l'opera della fantasia sia espressione dell'individuo, isolato da ogni aspetto della realtà oggettiva?

Quando si parla da questo postulato non ci si deve meravigliare se poi si arriva, pur senza volerlo, a conclusioni opposte a quelle che si cercavano. Una errata concezione del rapporto fra individuo e cosmo porta inevitabilmente, nel campo dell'arte, ai *cinici schiamazzi* che si lamentano, all'arte sclerotica, ai metodi e alle ricette. Un approfondimento dell'uomo e della condizione umana è necessariamente studio e approfondimento del cosmo, e se da questo si vuol prescindere si deve necessariamente arrivare a quelle manifestazioni dell'arte che non indicano una conquista dell'uomo rispetto a se stesso, ma la sua solitudine innaturale e sterile.

Più di un secolo d'esperienza dovrebbe avere chiaramente dimostrato come *le rivolte e le tempeste* non permettano alla creazione artistica di realizzarsi in quella piena e armonica essenza che ne fa una delle forme del conoscere umano, quella forse più assoluta e universale. Un secolo di solipsismo e di individualismo dovrebbe aver definito le vie dell'attuale sfasamento di tutte le arti e delle coscienze di fronte alla creazione artistica. E tuttavia, anche quando si è giustamente orientati verso una ricerca delle fonti che permetterebbe di individuare gli errori, le deviazioni e le necessità attuali, il *tabù* dell'individuo si para d'innanzi ad ogni buona volontà dei ricercatori e non ci si può accorgere, allora, di essere sempre nella condizione del solito cane che corre dietro alla propria coda.

Roma. Mostra dell'Arte Popolare Americana: Santiago de Compostela

# SIMULACRI E REALTÀ

## SE LI FACESSIMO RIDERE?

*E' fatto ormai assolutamente constatabile che gli uomini impegnati nell'arena politica disimparano, per prima cosa, a sorridere. L'ameno ridanciano che ci allietava e per involontaria [illegible] le gote e socchiudere gli occhietti, in [illegible] deputato o senatore, o, peggio, ministro, si è trasformato in cariatide della cupola. Forse quello che chiamano « potere » è sforzo per tenere. Ed è risaputo che persino i ragazzi quando vogliono far lasciare la presa ad un compagno di giuoco gli fanno il solletico. Appena scoppia la risata si allarga la mano, quasi che anch'essa si desse a ridere. Sarà quindi una forma di difesa, un cilicio a servizio del potere quella faccia in cui il teschio par che abbia oltrepassato la pelle.*

*E tuttavia sono d'avviso che una risatina di tanto in tanto avrebbe virtù di sole politico. A quelli che volessero seguire un consiglio, ma che hanno perduto la liberatrice abitudine del ridere, consigliamo una tecnica desunta da recenti indagini.*

*Il Dearbon ci assicura che una stimolazione cutanea sotto il mento può far sorridere un bambino che abbia appena due giorni di vita. Lo Shinn che una frizione con olio può provocare bei sorrisi in bambini di 20 giorni. Il Darwin consiglia l'audizione dei suoni acuti. Il Blanton parla di ombre turchine sulla luce [illegible] espedienti sono a nostra disposizione. Ma non li credo adatti nè applicabili. Quello del Preyer, per esempio, che assicura di poter far sorridere un bambino di 26 giorni col riposo dopo la poppata, non credo sia da seguirsi.*

## FACCIA IL SUO ELOGIO

*La vanità degli autori non ha limiti. Fatto questo così noto che ormai chi ha da esaminare uno scritto per la pubblicazione è rassegnato a sentirlo vantare in un cantilenare non dissimile da quello di chi al mercato cerca di attirare il compratore sventolandolo di frutti. Ma mentre il venditore di ciliege senza baco sa che il baco al riparo dentro la ciliegia se la ride, l'autore è in perfetta buona fede e il suo candore nel presentarsi come prodigio non è maculato da malizia.*

*Parlo dell'autore novellino, chè il navigato usa altro metro. Non di sè parla, ma degli altri: tutti inetti, farabutti, mercenari. E quelli che salva hanno avuto il colpo di coda del delfino, per cui sono sì a spiaggia salvati dal pescecane, ma prossimi a spirare.*

*Uno di questi candidi novellini si [illegible] al [illegible] che allora dirigeva la Revue des Deux Mondes. Piccolo, maligno, nervosissimo, piuttosto brutto, tutto eloquenza e combattività quel giorno l'aere direttore aveva umore grosso. Ascoltò in silenzio la cascata [illegible] costui con enfasi intimidatoria proclamava [illegible] prima di lui aveva mai dette. Il Brunetière non si contenne più e gridò, piantandolo in asso: « Scriva il suo elogio ».*

*Vale subito tutte le dimensioni dell'insulto [illegible] quel vano offerente d'inedito? Ne dubito.*

*Scrivete il vostro elogio, signori, giacchè nessuno vorrà scriverlo. Ed è un peccato che la vanità non abbia il suo chichirichi.*

## GLI ELEATI E GLI OSSESSI

*Per gli Eleati l'immagine di ogni posizione occupata successivamente maschera il movimento. Negli ossessi la rappresentazione di un oggetto temuto o di una circostanza paventata annulla i rapporti di distanza e di velocità. In questi ultimi anzi si può osservare l'insensibilità di fronte a distinzioni di assoluta evidenza. Un corteo funebre di uno sconosciuto sembra alla vittima di un'idea fissa che riguardi la propria persona. « Il morto sono io » dice l'ossesso.*

*Eleati ed ossessi, secondo il Wallon, [illegible] rappresentazione [illegible] per gli uni e per gli altri è inconcepibile l'intuizione dinamica delle situazioni. Ma se è così, perchè non avviciniamo a codesti esemplari anche i bambini? Per il bambino è inintelligibile ciò ch'egli subisce continuamente e cioè il mutamento. Egli in effetti lavora e brancola per adeguare il linguaggio all'oggetto, per cui spesso egli è ingannato dalla trappola verbale che comincia a maneggiare. Le parole non vengono a sostituirsi alla esperienza diretta? La parola stabilizza e delimita, mentre la rappresentazione è fluente. E così i bambini che sono nell'età di giocare, prendono sul serio le parole ch[illegible] i filosofi che non sono più nell'età di giocare, si baloccano con le parole per negare l'evidenza del naturale, i pazzi aboliscono punto di partenza e mèta, e così credono di aver distrutto la linea che li congiunge.*

*C'è il morto e c'è il corteo che cammina per lui. Ma se non ci fosse il morto il corteo non si muoverebbe. Dunque il morto, non c'è dice il pazzo.*

**Varius**

# PARALLELO ROMA-PARIGI

*Giacchè a noi piace discutere ed [illegible] che arrecano [illegible] loro punto di vista [illegible] un solido apporto alla discussione sopra quanto ha riferimento al presente ed all'avvenire dell'arte e della letteratura, mentre è innegabilmente vero che ci troviamo ad una svolta che [illegible]*

Roma non è Parigi, Parigi non è Roma. [illegible] preferire Roma a Parigi, Parigi a Roma. L'antitesi è la seguente: a Parigi Cagliostro ebbe [illegible] dalla Lorenza [illegible] L'affare della collana si dovette a [illegible] stro; a lui i prodromi della R[illegible] [illegible] accusa la Lorenza [illegible] tale marsilano che, a Londra, aveva offerto sua moglie agli amici per denaro. Trappolone numero uno Ca[illegible] lare delle aderenze [illegible] seconchè riceveva brillanti non comuni e restituiva [illegible] di caratura moltiplicata. Il suo « elisir di lunga vita » consisteva in una bottiglia d'acqua con dentro cinque gocce di anilina. Lorenza però, l'infida trasteverina svelò tutto ad un padre cappuccino, cosicchè il tribunale romano potette friggere Cagliostro quale un pesciolino di Piazza Navona. Quindi lo relegò a San Leo, nella Fortezza. Una [illegible] impazzito vi morì. Ecco, intanto dimostrata con un semplicissimo esempio, la differenza che esiste fra Roma e Parigi. Parigi città allucinata, città bevente ogni trappola ammantata di letteraria o di artistica novità, Roma città dove, oh no! non si bleffa.

Anche recentemente piccoli avventurieri artistico-letterari, dovettero esodar [illegible] E' infatti, difficilissimo per un artista, per un poeta sussistere in Roma. Difficile riuscì a medesimi Cicerone ed Orazio. Ad Ovidio toccò l'esilio [illegible] e non se n'è mai saputo il [illegible] fastidio con le sue libere, licenziose [illegible] di lui geloso, per Livia, l'epilettico imperatore. A Petronio toccò la segatura delle vene. Ed al medesimo, o pressappoco altro supplizio, vennero condannati, da Caracalla da Diocleziano, altri poeti scavestrati da quattro ai Papi (tutti, solenni innamorati del decoro di Roma, città universale, città modello dello stile umano) Sisto V condannò a cinque anni di galera un certo poeta Nera e lo condannò perchè aveva scritto certi versi contro una tale signora il di cui marito aveva fatto ricorso a quella fierissima santità, fierissima anche del decoro della letteratura. I ditta la difesa del Nera che aveva rimati i suoi versi dedicandoli alla signora in « Lina » [illegible] scrivono versi alto in Roma [illegible] tero anche a due Servete ». E gli scribi scrissero sotto dettatura papale « Al poeta Nera, cinque anni di galera ».

I poeti sono sempre stati freschi frequentatori in Roma. Nè il Belli si sarebbe salvato senza il concorso di varie storiche circostanze. Ma ciononostante [illegible] fu bello, bellissimo, vivere in Roma anche al [illegible] d'Ovidio quando il poeta ebbe da un lato l'ira di Cesare che minacciava di spargere il suo sangue mediante il ferro dei Bistoni — e, dall'altro la clemenza del [illegible] Pompeo (« dipese dalla [illegible] dine se mentre andavo in esilio ebbi, da te, indicate attraverso i paesi stranieri le vie della salvezza [illegible] da te mi furono dati, per [illegible] l'esistenza molti doni »). Fu bellissimo vivere in Roma con un piede dentro ed uno di fuori come ci visse Orazio libero di dir male dell'istesso Cesare. « Preferisco comporre versi modesti anzichè cantare le tue imprese», «chè nè la tua maestà recepit carmen parvum nec meus pudor audet temptare rem, quam vires recusent ferre. Sedulitas autem urguet stulte quem diligit praecipue cum commendat se numeris et arte»). In altre parole, Orazio scusava sè di voler servire sì, Augusto ma a modo del poeta, ossia non servirlo di striscio.

Virilità, umanità della letteratura romana da cui risorsero, ai tempi di Leone X, Arte e Poesia. L'istesso Bernini non si concepisce senza il papa Urbano III. Ecco, dunque, cos'è Roma. O per lo meno cos'è stata Roma: di se la traccia è evidente, è immortale: l'Urbe unica al mondo; viva nei suoi monumenti invano invidiati ed finti dagli architetti di Parigi, di Berlino, di Londra, di Pietroburgo [illegible] tali città non sono dal lato di [illegible] [illegible] Roma [illegible] hanno per [illegible] luogo del nobile spirito [illegible] decadenza. A Parigi [illegible] dell'arte come si fa [illegible]

[illegible] della [illegible] pagi[illegible] rampog[illegible] per capire ed [illegible] scere, diffamar[illegible] Tasso in q[illegible] re del M[illegible] sono ded[illegible] gra[illegible] dei francesi.

E medesimamente sembra dedicata [illegible] l'abate Parini ce lo mostra sonnecchiatore sopra tutti gli affari di casa, e di tanto che non ascolta neppure il suo fattore di campagna, ma che si fa tutt'orecchi allorquando sopraggiunge lo informatore delle mode di Francia a raccontare dei gioielli francesi. Gioielli [illegible] nuto Cellini. Anche ai giorni nostri l'Ungaretti da un lato, il Soffici dall'altro [illegible] tori dell[illegible] quelli d[illegible] [illegible] liani po[illegible] cred[illegible] cui Ren[illegible] di Fattori, mentre [illegible] titolo « I bagni di Pancaldi » [illegible] che precedette il Cubismo [illegible] migliori esperienze cubiste [illegible] anzi anche logiche esp[illegible] furono quelle del buon C[illegible] gine italiana! Gli istes[illegible] no credere che sia stato [illegible] tentativo d'imbastardimento [illegible] sia italiana operato dagl[illegible]

Continua a pag. 6

**Luigi Bartolini**

## SOMMARIO

# RENAUD - BARRAULT A ROMA

Vladimiro Cajoli

# CRONACHE MUSICALI

Dante Ulla

Catania - Una sala del museo Belliniano

# LA RADIO

V. Incanda

# PRIMITIVISMO AMERICANO

Accanto alle accurate ricerche compiute dagli americani per raccogliere il maggior numero possibile di testimonianze dei primordi pittorici e plastici della loro arte, dedicando anche ampie e lussuose pubblicazioni ai loro «primitivi», c'è un interesse scientificamente più approfondito, negli Stati Uniti, per quel che da noi si chiama studio delle «Tradizioni popolari», termine che sostituisce da qualche tempo il «Folklore» e comprende anche la poesia e la musica, ma soprattutto l'arte figurativa, nella quale talvolta più direttamente s'imprimono i caratteri regionali e le aspirazioni espressive del popolo.

La recente «Mostra d'arte popolare americana» tenuta all'Associazione Artistica Internazionale di Via Margutta è un ottimo pretesto per occuparci di un folto gruppo di opere che ci vengono offerte in ottime riproduzioni all'acquerello e comprendono i saggi più significativi dell'arte di quei singolari «primitivi» che sono i colonizzatori, i contadini, i primi mercanti, e gli artigiani i quali, naturalmente, in America hanno portato ciascuno la tradizione figurativa del proprio paese di origine, legata ad un modo tecnico ben radicato di generazione in generazione e solo lentamente assimilato alla civiltà degli Stati Uniti, attraverso una reciproca intesa sul piano pratico prima che artistico.

●

Si tratta, dunque, d'una serie di oggetti assai curiosi e spesso divertenti, che propongono sotto un nuovo aspetto i problemi offerti dai «primitivi» autentici: giacchè, in questi casi, i modesti artigiani (più che artisti) hanno realizzato i loro prodotti nella viva memoria dell'antica patria e del gusto recato nel nuovo paese, ma senza quel continuo contatto con lo sviluppo dell'artigianato europeo, spesso isolati in regioni difficili, o, comunque, lontane, dove la loro creazione artistica sorge come necessità intima della memoria e del sentimento, mentre già il rapidissimo incremento industriale degli Stati Uniti diffonde in tutti i mercati gli utensili prodotti in serie meccanicamente, lasciando ai coloni e ai piccoli mercanti il puro piacere di decorare piatti, stoviglie, cassapanche, o di ricamare a «punto a Croce» o a «punto-arazzo» piccoli tappeti o tovaglie con motivi europei.

Una sorta di disinteressato amore, dunque, che si esprime con candida semplicità e spesso ci fa sorridere, ma sempre ci interessa da un punto di vista psicologico, strettamente legato alla storia del gusto.

Ancora più curioso ed attraente è il fatto che in alcuni di questi oggetti popolareschi si ritrova, oltre all'ingenuo gusto provinciale o paesano (parallelo al «dialetto» che gli emigrati portano con loro) talvolta anche un gustoso tentativo di introdurre tecniche e motivi trovati sul posto, nelle tribù degli «Indios» dai quali entrano in pieno, nei ricami, nelle stoffe dipinte, nelle decorazioni intagliate, colori e forme dell'arte dei pellirossa, mescolati ai tratti del gusto tradizionale.

In questo senso erano assai caratteristiche certe insegne di tabaccheria in legno scolpito e dipinto, con l'immagine di capi indiani, vestiti sontuosamente e vivacemente coloriti, accanto ad altre che mostravano dignitosi signori in tuba, dai forti mustacchi e dalla barba bipartita in atto di ostentare, con molta serietà i sigari di miglior marca; con la stessa frequenza passano a sostituire i vecchi motivi europei esempi di flora e fauna strettamente americani: in una «preghiera» decorata da pittore, della Pensilvania, si vedevano Adamo ed Eva nell'Eden circondati da strani volatili, tra cui un arguto pappagallo dal piumaggio rosso e verde.

Quasi tutti gli oggetti esposti erano della fine del Settecento o dei primi dell'Ottocento: questi ultimi, assai più numerosi e interessanti per il modo con cui il gusto neoclassico veniva tradotto in termini popolareschi e coloriti: una scatola di cappelli datata dal 1825, aveva l'aria di una pittura del Settecento per la gaiezza dei colori e lo sviluppo dei motivi paesistici. Tutt'attorno alla scatola rotonda si svolgeva la raffigurazione d'un giardino dagli strani alberi esotici, sotto i quali, a piccoli gruppi, dignitosi signori erano a passeggio: sul fondo campeggiava, sotto la scritta «Castle Garden» un edificio bizzarro e gustoso.

Tra le cose più interessanti prodotte dalla colonia tedesca di Pensilvania era una grossa civetta intagliata in legno: in essa era evidente, (quasi come un esempio di questi fatti complessi dell'arte) l'incontro delle più diverse tendenze fuse in un piacevole assieme arcaico. L'arte dell'intaglio in legno, tipicamente tedesca, aveva dettato all'anonimo artigiano una tecnica stilizzata quasi medioevale, ma il gusto popolaresco ne aveva esaltato la semplice struttura plastica: di questo genere si potevano vedere decorazioni di carri, insegne di bottega, primitive «pubblicità» in materiale solido.

Altrove bisognava leggere la data accuratamente scritta sugli oggetti per rendersi conto del ritardo con cui erano stati eseguiti: avreste detto quattrocentesca una cassapanca a vivaci colori, con tulipani stilizzati, a tinte piatte, se non vi fosse stata, dipinta bene in vista, la data: 1786.

Come la tradizione tedesca produceva opere ben riconoscibili per i rapporti che diremmo nostalgici, con il paese di provenienza (insegne di birrerie festose e quasi caricaturali, ceramiche decorate come carte da giuoco, pannelli in legno di tipo araldico) quella spagnola si riconosceva per i motivi floreali di gusto ancora orientale, su fondo prevalentemente nero che aveva trovato nell'arte locale messicana un felice incontro decorativo, come dimostravano cassapanche e ricami di grande gusto cromatico.

Uno dei rari pannelli figurati rappresentava una stazione della «Via Crucis» eseguito da indiani neofiti, sotto la guida dei padri religiosi: in esso, i colori violenti, ma distesi con un certo effetto tonale, la composizione svolta con qualche ampiezza, faceva pensare che gli ingenui pittori avessero avuto sott'occhio qualche stampa religiosa dalla quale andavano derivando la narrazione pittorica. Ceramiche, vetri soffiati (spesso di delicati colori) indicavano anche le iniziative delle prime industrie artistiche introdotte in America dall'Europa, fino agli ultimi risultati di quelle ampolle quadrangolari, con leggeri motivi floreali, che furono poi dette di «stile americano».

A proposito, anzi, di questo stile, era interessante un gruppo di mobili in legno leggero di evidente gusto «liberty» che, però, possono ben essere indicati come la base per lo sviluppo di quei mobili «razionali» che nel nostro tempo hanno sostituito la ricerca eclettica nel campo degli stili antichi; sono appunto queste sedie garbatamente flessuose, questi tavoli dalle zampe liscie e ricurve che hanno facilitato (in un paese dove la tradizione antologica dei vari aspetti decorativi è necessariamente meno impegnativa che in Europa) l'avvento di forme nate con il senso della praticità moderna e portate ben presto alla ripetizione «in serie».

Visitando la mostra delle riproduzioni accuratissime di questi oggetti, davanti agli acquarelli quasi tutti del Museo d'Arte di Washington, era facile ripensare ai fenomeni analoghi in Europa e soprattutto tra noi, in Italia, dove l'arte popolare ha un'antichissima e severa tradizione legata al costume, agli usi regionali, alla vita religiosa: di questa arte e di questi usi, un sensibile e profondo maestro, Paolo Toschi, da tempo ha indicato sviluppi e caratteristiche.

Ma un'esperienza singolare della loro importanza possono fare soprattutto gli studiosi dell'arte e gli amatori spesso posti in imbarazzo da oggetti e talvolta anche opere figurative, al confine tra il rustico ed il primitivo.

Ciò che dopo attento esame siamo portati a chiamare «falso» è, spesso, spontaneo prodotto artigianesco o paesano: si tratti di una rozza scultura in pietra o in legno, d'un oggetto in osso, d'una ceramica rustica: in questi casi è estremamente difficile riconoscere fino a che punto il «primitivismo» rivelato dall'opera d'arte sia frutto di stile in ritardo o diretta e spontanea espressività, nel gusto e nei problemi contemporanei.

La domanda che in queste circostanze più facilmente ci facciamo è quasi sempre: «Medioevo o arte paesana dei nostri giorni?». E' singolare, infatti che i dubbi sorgano proprio soprattutto tra arte contadinesca e arte medioevale.

Pennsylvania - Gufo intagliato dal tedesco Aaron Mounts

Vero è che molti fatti esterni ci aiutano a risolvere il dubbio, come la qualità del materiale, le patine del tempo, la tecnica stessa dell'esecuzione, che rivela strumenti progrediti o invece denuncia la perfetta contemporaneità tra la tecnica e lo stile: ma non sempre la soluzione è facile e pronta e l'oscillazione avviene, come s'è detto, appunto tra arte medioevale e artigianato popolaresco e non, per esempio, tra Rinascimento, Barocco, Settecento e prodotto paesano.

Ciò accade, crediamo, perchè nel Medioevo si accolsero largamente, anche nella grande arte, i caratteri spontanei e grezzi del popolo, mentre più tardi fu il popolo a ricercare, attraverso l'artigianato, un possibile accostamento all'arte aulica, studiandone i motivi, frutto di cultura e di ricerche stilistiche individuali in modo che, nell'interpretare rozzamente gli elementi dell'arte colta, il gusto paesano o provinciale più facilmente veniva a tradirsi.

Ciò non avviene, per esempio, nella arte romanica della quale opere, anche notissime, vengono dalla critica spostate da un secolo all'altro a seconda dell'importanza maggiore o minore assegnata al contributo stilistico dell'arte popolare: e se non fosse, talvolta, un semplice accenno particolare ad una moda posteriore nel tempo, ad un motivo che si svela antistorico, l'errore di attribuzione sarebbe ancora più frequente.

Nessun pericolo, in questo senso, invece, nel «primitivismo» americano, gustoso assieme inequivocabile di tendenze e compiacimenti di ingenuità e di semplicismo, tutti nell'orbita di un tempo così vicino a noi da stimolare, semmai, il moderno piacere per l'ingenuo, l'impacciato, il «naif», non certo la curiosità trepidante del conoscitore.

**Valerio Mariani**

● La Commissione giudicatrice del premio «Carlo Veneziani» non ha ritenuto meritevole di essere premiato alcuno dei lavori presentati e, pertanto, ha deciso di integrare con il premio di quest'anno quello del prossimo anno.

Pennsylvania - Incisione in legno colorata a mano (2ª metà del XVIII secolo)

# ROMANZI DI STEVENSON

Fra i narratori inglesi dell'Ottocento, R.L. Stevenson occupa un posto cospicuo, si distingue dagli altri, anche da Conrad e Melville; eppure, con il primo, Stevenson ha punti di contatto assai frequenti e significativi. Entrambi raccontano avventure e viaggi di mare, entrambi presentano personaggi *sui generis*, che il lettore non dimentica mai più. Ma Stevenson è più immaginoso, più saldo e deciso romanziere di Conrad.

Stevenson era molto sofferente, nondimeno viaggiò a lungo nella seconda metà del secolo scorso; esplorò, conobbe da vicino i Paesi e le Isole dell'Atlantico e del Pacifico. Potette, in questo modo, compiere esperienze decisive, studiare attentamente uomini e cose, documentarsi dei fatti che, narrati con adeguato distacco, si rivestono spesso di un alone favoloso, quasi leggendario. Così Stevenson può raccontare, abbandonandosi liberamente ai moti della sua ricca, inesauribile fantasia.

Stabilitosi, nei suoi ultimi anni (morì ancora giovane, quarantaquattro anni), nell'isola di Samoa, vi rimase tutto intento a scrivere, dopo aver provveduto a costruirsi una casetta fra gli indigeni, che lo ammiravano ed amavano. Si spense il 3 dicembre 1894, lasciando incompiuti due romanzi.

Venuto a contatto di popoli primitivi, Stevenson ne analizzò i caratteri, le tendenze, le passioni, la fede, prima di stendere intorno ad essi un velo trasparente di illusione poetica. Anche nei *Tre Racconti* (pubblicati qualche anno fa dall'Editore Bompiani) si determina una visione ingrandita del mondo e degli esseri che lo popolano. Importante è specialmente la novella «Il demone della bottiglia» importante non solo dal punto di vista artistico, ma anche perchè essa indica il centro degli interessi creativi dell'autore.

Il protagonista è un uomo delle isole Hawai, dai sentimenti miti, semplici, primitivi; acquista una bottiglia diabolica, che lo turba, perchè chi possiede quella bottiglia ha il demonio ai suoi ordini; eppure egli può guadagnarsi, con essa, amore, fama e danaro. Varie e strane vicende sono collegate alla storia della bottiglia, che non può essere venduta o ceduta senza che il padrone non corra il pericolo di vedersi raggiungere da mille sciagure. Dopo tanto, con l'aiuto della moglie, l'uomo riesce a disfarsi di quell'oggetto, che minaccia di dannarlo per tutta la vita; Satana è finalmente scacciato.

Gli eroi di Stevenson sono cristiani e credenti; essi appaiono accesi da un misticismo, che diviene perfino eroico (molto significativo, a questo proposito è il racconto *Olalla*, proiettato in una zona di incanto favoloso e mistico). Uomini tutti passionali, i protagonisti dei racconti di Stevenson non si rivolgono mai ai sussidi della logica: agiscono secondo natura, operano con il pensiero fisso in Dio, che sovrasta e trascende l'umano.

Insanabile si palesa allora il dissidio fra il Bene e il Male. Come altri scrittori anglo-sassoni, Stevenson parla del diavolo nei modi di un termine contrapposto al divino. Satana tenta, l'uomo, lo assedia con le sue continue seduzioni, lo vuole perdere: e l'uomo, che è debole, ascolta la voce demoniaca; ma grande è il terrore che lo prende. In un certo momento egli affronta e debella ogni influenza perversa; Satana è disfatto per sempre, l'uomo trionfa: e trionfa, con lui, la divinità.

Si pensa a Poe, alla stranezza di certi suoi racconti intessuti di fatti meravigliosi e allucinanti. Anche Stevenson si affida ad un senso curioso della vita e la deforma, lo riduce alle sue estreme conseguenze. Nondimeno questo correre e ricorrere di circostanze inverosimili non ha del falso e dell'arbitrario. L'equilibrio artistico riduce gli episodi alle proporzioni di una vicenda comprensibile e umana.

Emilio Cecchi, che ha scritto l'Introduzione al vistoso volume di *Romanzi e Racconti* di Stevenson (Gherardo Casini Editore, Roma), traccia un nitido prospetto delle opere del narratore inglese, mettendo in rilievo, fra l'altro, l'importanza di ogni opera, cogliendo in sintesi i caratteri della personalità dello scrittore, che si lasciava tante volte trascinare da questa e quella intemperanza inventiva.

Sì: Stevenson si faceva soverchiamente attrarre dal senso del «romanzesco»; e Cecchi ha ragione di osservare: «Egli era troppo pieno di romanzo per aver soltanto bisogno di romanzi». Ecco che non possono nè devono meravigliare le sue «strepitose invenzioni», le sue realtà fantastiche che sconfinano nell'inverosimile e nell'assurdo.

Lo stesso romanzo, tanto famoso, *L'Isola del Tesoro*, ha un tono fiabesco; e i personaggi risultano incisi a perfezione, la prosa li effigia in un'atmosfera distaccata di surrealtà. Gli osti, i capitani di mare, gli avventurieri e pirati, che transitano qua e là, lasciandosi dietro una scia di mistero, animano il paesaggio di per sè monotono e accidioso.

Conrad, a sua volta, non evade dal cerchio chiuso delle sue esperienze personali, degli ambienti cupi e malinconici (egli che aveva fatto il marinaio ed aveva partecipato a diverse imprese favolose).

Al tono di fiabesco e di surrealtà si ispira anche quel tanto di diabolico, che pervade romanzi e novelle di Stevenson, il quale narra con trasporto, vede i personaggi con un'immaginazione accesa e concitata. Più tardi, in pieno Novecento, Chesterton e Bernanos non pervengono a risultati diversi.

Figure e paesaggi assumono un aspetto di inusitata potenza rappresentativa nei romanzi di Stevenson. I lettori non ignorano certo i «casi strani» di questo e quel Signore: anche di Ballantrae. Non ignorano neanche l'*Isola delle voci* e i *Mari del Sud*, in cui sempre predominano i temi favolosi.

Nella loro primitività, nel loro quasi selvaggio comportamento è tutto il segreto della personalità umana come si dispiega nell'opera narrativa di Stevenson. Gli uomini, abbandonati a se medesimi, non sono sempre in preda ai furori bellulni; talvolta le loro innate inclinazioni li portano ad operare eroicamente. Essi credono in Dio; e la solitudine rinfocola l'amore del divino e del soprannaturale, tempra gli animi non privi di bontà e carità cristiana.

Anche Stevenson, come Conrad, scrisse alcuni articoli di letteratura con rilievi e annotazioni intorno al romanzo in generale. Venivano esposti così, in quegli scritti, veri e propri concetti estetici.

Conrad aveva in grande considerazione il realismo narrativo dei francesi; e leggeva altresì con amore i romanzieri russi. Balzac e Turghenev erano i maestri di Conrad.

Per Stevenson, la questione assumeva bel altro fondamento, quando egli discriminava l'arte dalla vita: questa in continuo proiettata in una direzione opposta a quella creativa ed estetica. Infatti, la natura come si presenta allo sguardo dell'osservatore acuto e attento? Sempre allo stato contraddittorio ed irrazionale.

La vita è informe nel suo manifestarsi immediato: non ha ritmo e musicalità. Al contrario, l'arte tocca l'armonia, la compostezza, l'equilibrio.

Non è in questo concepire l'opera d'arte come forma e razionalità un ritorno palese ai principi dell'ordine spirituale e della classicità?

Così Stevenson formulava altre esigenze letterarie (avviliva sovratutto la funzione dell'aggettivo, bandendone quasi l'uso), che riportava il suo pensiero intorno alle cose sane e perfette, le sole che potessero davvero durare nel tempo e nello spazio.

I suoi romanzi sono intonati e organici. Sono anche sobri, concentrati interamente intorno ad un nucleo compatto di vita immaginativa. Si vede lo scrittore sano, dotato, che si affida ai poteri di una sbrigliata eppure costruttiva fantasia. Perchè Stevenson, come tanti romanzieri dell'Ottocento, non sfugge alla norma del narrare con felicità creativa: e la sua è una vera ed autentica vocazione di scrittore e di poeta.

**Francesco Bruno**

## *NOTIZIARIO*

● Per la prima volta, dopo la edizione parigina comparsa nel 1780-82, vivente l'Autore, vengono pubblicate, in veste moderna, tutte le opere di Pietro Metastasio. Con il terzo volume — distribuito in questi giorni nelle librerie — a cura di Bruno Brunelli, si ha la prima parte della raccolta completa di lettere del Poeta, le quali costituiscono una preziosa fonte di informazione per la storia europea del Settecento.

● Sotto la direzione della Soprintendenza alle antichità ed a cura del Genio civile, presto saranno terminati i lavori, già iniziati sulla riva sinistra del Tevere a Valle di Ponte Sublicio, per la messa in luce dei resti dell'antico porto di Roma, che hanno notevole interesse per la storia e la topografia della città.

● Milano indirà le seguenti manifestazioni artistiche: in luglio, Mostra tecnico-scientifica di Leonardo; in settembre, la «Mostra Nazionale del Paesaggio». Il 15 aprile p. v., nel quadro delle celebrazioni leonardesche, è stata indetta la «Giornata di Leonardo».

● Allo scopo di onorare Giosuè Carducci che qui ebbe i natali, il comune di Pietrasanta, unitamente all'Azienda Autonoma «Riviera della Versilia», mette a disposizione per l'anno 1952, un premio unico ed indivisibile di L. 300.000, da assegnarsi a un'opera di poesia, edita od inedita.

Per partecipare al concorso ogni aspirante deve far pervenire alla segreteria del «Premio di poesia Giosuè Carducci», con sede presso il comune di Pietrasanta, entro il 10 giugno 1952:

n. 5 copie dell'opera per la quale si chiede l'ammissione al concorso.

Le opere inedite dattilografate, dovranno portare in calce la firma, le generalità dell'autore e l'indirizzo.

Non saranno ammesse al concorso le opere edite avanti il 1º gennaio 1951 nè quelle già premiate.

● Appaiono per la prima volta nel testo integrale gli scritti, finora inediti o editi con criteri non rigorosamente scientifici, di Louis Antoine de Saint-Just, che durante il breve corso della sua vita (1767-1794), dedicò tutta la sua attenzione all'esperienza politica giacobina.

# DUE COMMEDIE DI BETTI

All'*Ateneo*, Pepe e la sua Compagnia hanno chiuso, sembra, la stagione, in verità poco ispirata, con « Il diluvio » di Betti. Avessero, quei comici, cominciato prima a dar cose importanti (per esempio novità o riprese italiane degne di un teatro che s'intitola all'Ateneo, ed ha sede entro il perimetro dell'Università), avrebbero assolto meglio i loro obblighi. Sappiamo che la cosa non è da liquidarsi con quattro facili battute, e quindi, se mai, torneremo sull'argomento; ma il Pepe, i suoi compagni e gli Accademici che dirigono il Teatro, sappiano che, tra le tante opinioni correnti sulla loro attività, c'è anche questa: in quella sede si deve *dire qualcosa*; si può rappresentare una brutta commedia e perfino rappresentarla male, ma si deve arricchire l'anno comico di un'esperienza, sotto qualche rispetto, utile.

« Il diluvio », scritto nel 1931, iscritto all'*Ufficio del Copyright* in Washington nel '33, fu rappresentato a Roma il 28 gennaio del '43. Dati e notizie sono fornite da Betti in un volantino al pubblico. Ciò significa che Betti annette molta importanza ad una sua priorità, nel genere. Nello stesso volantino, Betti scrive: « Quando ebbi finito di scrivere *Il diluvio*, mi accorsi che invece di una tragedia, avevo scritto una farsa ». Si noti che aveva cominciato col dire, d'essersi interessato per pietà a quell'eroe piccolo borghese, che poi diventa protagonista di farsa.

Arcibaldo Mattia, professore di computisteria e autore di un'opera profetica concepita come vendetta segreta contro le ingiustizie del mondo, è un borghese onesto e perciò miserabile, che un intrigo di parenti travolge e brucia in un attimo. Deve fingersi padre di una ragazza corteggiata da un milionario, per favorire il possibile matrimonio, e conquistare lui stesso, poeta scalcinatissimo, un protettore. Sarà invece il milionario, per colpa degli equivoci suscitati dalla prima falsificazione, a conquistare la moglie di Arcibaldo. Il quale, dopo inutili tentativi di suicidio, si raggomitola per terra, invoca e ottiene la morte naturale. Alcuni personaggi corrotti e sommari circondano il protagonista (un campionario di popolo bestiale, pronto a tutto per denaro), ma non bastano a spiegare la conclusione del dramma come effetto di pressione ambientale (potremmo dire: sociale), donde la necessaria deviazione da tragedia a farsa.

Rare battute hanno vera *vis comica*, rarissime sono originali, fresche, irresistibili; non le potè sostenere un grande interprete nel '43, non si sostenevano, come battute comiche, nemmeno nel '31. Poco male: chi chiede a Betti di farci veramente ridere? E' già interessante il fatto che egli si sia accorto dell'esistenza di questo bisogno elementare, e si potrebbe essergli grati di aver sacrificato le sue disposizioni naturali a un esperimento; purchè ci si conceda che si tratta di esperimento senza alcun dubbio fallito. Fallito, diciamo, rispetto alle misure che si attagliano a un Betti. Gli squilibri tra il patetico e il ridicolo, gli sbandamenti dal realismo al simbolismo, i compromessi tra il grottesco e il sentimentale ci rammentano piuttosto che, su questo piano, soltanto Eduardo De Filippo ha trovato composizioni accettabili.

Per le stesse ragioni, l'interpretazione, difficilissima, può essere accettata con benevolenza; in ogni modo eccellente M. Scaccia nella parte del milionario.

Alle *Arti*, l'altro Betti. Quale, poi? Altrettanto indefinibile e sfuggente, ma molto più persuasivo. « Il vento notturno », nella edizione di O. Costa, ha riportato aria buona nei locali di via Sicilia.

Se, liberatici di tante presunzioni estetizzanti, ritornassimo agli spiccioli del buon senso, e, avvertiti, per esempio, dalla tecnica delle sceneggiature cinematografiche, rimettessimo in onore il criterio dell'invenzione; senza tanti arcanismi concernenti il mistero della creazione come getto unitario (padre di ahi quante fragili ghise!), dinanzi a questo « Vento notturno », diremmo che un autore, in condizioni particolarmente felici di vena e intuizione, ha fallito il capolavoro per eccesso di fretta o insufficiente ricerca di azioni o invenzioni drammatiche (in sè interessantissime, ma, si capisce, non tutte ugualmente funzionanti). Secondo noi, l'azione di questa commedia, poi interrotta da frequenti cambiamenti di scena, ristagna eccessivamente, anche se l'esigenza di alcuni indugi lirici sembra far parte del modo d'essere dei protagonisti.

La storia di un casamento borghese, dove una coppia di amanti disturba tutti con schiamazzi e scenate, movendo da un tono veristico e corale, si sposta da un primo atto quasi inutile, anche se abilmente camuffato, ad un secondo, bellissimo, ove l'intimità di alcuni spiriti è denudata in una dialettica depuratissima, ove il non detto ha la forza tipica della poesia, ove non manca neppure il movimento, che non è necessariamente azione, ma anche progressivo svelarsi di una verità prima incerta, o fraintesa od equivoca. Questo medesimo racconto ridotto ad atto unico, sarebbe, secondo noi, un gioiello; distribuito nei tre atti, risulta un complesso di varianti, tutte assai felici, ma non tutte ugualmente emotive, appunto perchè irrepetibile la forza della prima di esse, e troppo scopertamente compiaciuto l'attardarvisi attorno.

Il casamento si ribella ai disturbatori e prepara un'azione di forza. Si domanda l'autorevole intervento del comm. Antonio, anziano inquilino, il quale, pensatoci un poco, non vuol partecipare alla cacciata dei disturbatori, anche perchè... gli fanno compagnia. Muro a muro, egli, senza volere, ascolta molte cose, percepisce parecchie parole, e soprattutto s'intenerisce a un canto di bambina, che soddisfa il suo bisogno di paternità. Di là da quel muro, c'è la vita; quasi per osmosi, un poco ne filtra anche in casa d'Antonio: dunque, egli è forse egoista, nel rifiutarsi di collaborare alla cacciata, ma profondamente umano. Osmosi e scambio: il fatto è reciproco. Quando Elisa, la sciagurata di là, viene a sapere che qualcuno, in quel casamento, si interessa di lei, si monta la testa, concepisce miserabili vantaggi, spera forse di farsi un amante del commendatore, e comincia con il chiedergli aiuto contro Pietro, il suo tiranno. La delusione di lei, nell'accorgersi che Antonio non ha intenzioni disoneste, e, per così dire, catartizzata, nella scoperta improvvisa dell'onestà, che quel la donna non ha mai conosciuto. Perchè non si consola nell'amore della sua bambina? le domanda il commendatore. Non c'è una bambina: il canto vespertino è il suo, sua quella voce infantile. Dunque, anch'ella ha una purezza da difendere, e, di scoperta in scoperta, precisa il suo bisogno d'evasione nella ricerca di valori che le sono sempre stati negati. Si figge in mente che quel vecchio signore, se non si interessa a lei per motivi lubrici, ne deve avere di giusti: potrebbe essere perfino suo padre, è certamente suo padre. Preso nel giuoco, Antonio lascia che per un poco ella si nutra di questa illusione. Ma quando alla resa dei conti con la società che non consente certe finzioni, e con la vita medesima che le ammette come brevi sogni, Elisa deve rassegnarsi al vero e al trasloco forzato, si getterebbe dal tetto della casa, se non fosse trattenuta e salvata dalla vaga affermazione del paterno commendatore, che deve pur esserci da qualche parte la ragione dei sogni belli e delicati, che possono pareggiare o attenuare le amarezze della vita.

Si includa in questo racconto una potente figura di guappo, Pietro, nel fondo dell'animo generosamente sollecito della donna, anche se il costume, il carattere, l'educazione lo costringono ad esprimere sempre il peggio di sè, e si veda come, questa volta, Betti sia veramente riuscito a scoprire il bene, la speranza tante volte conclamata, negli abissi di coscienze non tutte perdute o ripugnanti, se indagate con amore.

La regia di Costa è stata perfetta. Eccellente l'interpretazione della Maltagliati (Elisa), che s'è quasi divertita a svariare in estremi (volgarità-sublimazione) che si potevano anche ravvicinare. Pieno della solita forza Carraro (Pietro), con in più una specie di sommersa disperazione pullulante in superficie. Al meglio della propria simpatia umana e bravura professionale Pilotto (Antonio).

**Vladimiro Cajoli**

# CRONACHE MUSICALI

A comprendere la profonda differenza tra un fatto scientifico ed un fatto artistico sarebbe sufficiente questa semplice considerazione: il fatto scientifico può assumere un'evidenza immediata attraverso la sola dimostrazione, mentre il fatto artistico ha sempre bisogno di un certo lasso di tempo per raggiungere la coscienza degli uomini e distendersi in essa in tutta la sua ampiezza. Rispetto alla spiritualità umana, cioè, la scienza è un evento quasi meccanico mentre l'arte è un processo vitale che ha bisogno del tempo per raggiungere la sua maturità. Perciò non deve far meraviglia se gli artisti trovano, il più delle volte, la più ostile incomprensione da parte dei loro contemporanei e sono costretti a proiettare nel futuro il successo della propria opera.

Riccardo Wagner fu uno di questi per aver dato vita ad una forma d'arte di cui il gusto del suo tempo non aveva neppur lontanamente il senso e che nella stessa Germania fu più tollerata che accettata. Non parliamo poi delle altre nazioni. « Se questo strepito — scriveva scherzosamente a proposito di quella musica il Ghislanzoni — questo Dies irae, sarà la musica dell'avvenire ai nostri posteri, almeno accordi, Iddio la grazia, di nascer sordi ». Ed in un certo senso non si può dire che avesse torto, poichè il Wagner poco s'interessò delle tendenze e del gusto dei suoi contemporanei e tanto meno si preoccupò del maggiore o minore grado percettivo del pubblico, trasportato e rapito com'era dal suo programma e dalla difficile e complicata sua opera ideale.

Fu, tuttavia, proprio in virtù di quella fede e di quella fedeltà al suo programma che Riccardo Wagner potè mettere una forte ipoteca sull'avvenire. Perciò oggi se ci chiedessero quale sia l'autore più rappresentativo del nostro tempo, non esiteremmo a porre tra questi il grande musicista germanico, poichè la sua opera trova un consenso sempre più vasto e, quel che più conta, va demolendo gli artificiosi paradigmi costruiti dagli esegeti per renderla comprensibile almeno da un punto di vista razionale. Oggi si parla sempre meno di Wagner letterato, filosofo e poeta, poichè sentiamo soprattutto il musicista che ha saputo infondere un potente soffio di vita, di sentimento e di abbandono ai fantastici e mitologici personaggi dei suoi poemi.

Ne abbiamo avuto una significativa conferma al Teatro dell'Opera in Roma, assistendo recentemente ad una mirabile rappresentazione della Walkiria diretta con consumata esperienza da Erich Kleiber e magnificamente interpretata da un complesso artistico di prim'ordine. La viva partecipazione del pubblico ha dato un senso nuovo alla nostra commozione ed abbiamo così respirato nella più alta atmosfera del melodramma lirico, dove il fervore e la verginità della fantasia hanno le espansioni più scorrevoli e melodiose.

Al di là di ogni concezione astratta, l'arte è sempre un processo dinamico fondato su un'intensa e vitale comunione di anime. Comunione necessaria e inevitabile poichè la bellezza non è un bene che possa essere amministrato in esclusività da uno o da pochi uomini. Quando si toglie perciò all'arte ogni possibilità di larga espansione, essa inaridisce e muore.

Alla crisi della musica moderna non si può trovare forse altra giustificazione. Essa appare così dura, arida e sovraccarica di frigidità intellettualistica poichè limitata è la sua zona di influenza ed opera su un terreno spirituale impoverito da estetismi e intorbidato da sdegnose raffinatezze.

Ecco perchè le manifestazioni musicali promosse dall'AGIMUS a favore della gioventù studentesca ci sembrano sempre più significative e ricche d'interesse. Nei giovani la commozione musicale ha un vigore insolito ed un'incantevole freschezza. Per essi, più che mai, la musica ha una funzione elevatrice rivelando un mondo di serenità armoniosa e facendo pregustare le gioie di una vita interiore. Ma è appunto in questa sua funzione elevatrice che la musica riscopre le radici della sua essenza, che è sviluppo di una profonda realtà psicologica ed attuazione, attraverso l'incanto della bellezza sonora, di una solidale vita affettiva e spirituale.

Perciò è inevitabile che dagli intendimenti educativi dell'AGIMUS derivino anche all'arte dei vantaggi incalcolabili. Un motivo di più, quindi, per esprimere agli ideatori ed ai promotori di una così benemerita attività il nostro consenso e la nostra gratitudine.

Intanto ci piace segnalare, nell'ambito di questa attività, la manifestazione culturale ed il concerto orchestrale che hanno avuto luogo nella Sala Accademica di S. Cecilia ed al Teatro Argentina il 18 ed il 19 marzo u. s.

Nel corso della prima manifestazione culturale, dopo alcune parole introduttive pronunziate dal dott. Guido Arcamone, Direttore Generale delle Accademie nel Ministero della Pubblica Istruzione, la pianista Rina Rossi, valorosa insegnante del nostro Conservatorio, ha illustrato ed eseguito da par suo i Concerti di Mozart in re maggiore (K. 175) e in mi bemolle maggiore (K. 271) ed il Concerto-Rondò in re maggiore (K. 382).

Il concerto Orchestrale al Teatro Argentina, che comprendeva musiche di Mozart, Weber, Kodaly e Dukas, è stato diretto dal M° Denes Marton. E' uno dei più giovani tra i tanti e valorosi direttori d'orchestra che si sono formati sotto la preziosa guida di Bernardino Molinari, ma già rivela un'esperienza ed una maturità musicale che fanno presagire una brillante carriera artistica.

**Dante Ullu**

# LA FAMIGLIA ANTROPUS

*Nel presentare alla stampa romana l'attività del « Piccolo Teatro della Città di Milano » in questo primo lustro (1947-1952), Paolo Grassi, incomparabile Direttore e animatore, ci avvertiva che la scelta del repertorio da presentarsi a Roma era stata fatta secondo criteri di opportunità organizzativa, nel rispetto di alcuni (secondo noi lodevoli) principi di modestia, e con l'intenzione di mostrare al difficilissimo pubblico della capitale che cosa « sappia fare » il Complesso milanese in senso, diremmo, professionale e artigiano. Insomma, non si sono volute nè potute scegliere le opere di più alto significato artistico (ma intanto si presentano, con Wilder, Sofocle, Buchner e Goldoni), e nemmeno quelle in cui il « Piccolo » ha fatto le sue prove più ambiziose. Un opuscolo appositamente stampato e distribuito e l'illustrazione verbale del Grassi ci hanno fornito i dati stupefacenti dell'attività complessiva del « Piccolo », il quale, con i 46 spettacoli e le 1422 recite, i giri all'estero e, soprattutto, con la penetrazione nel retroterra milanese, ha dimostrato di saper adempiere una missione, che soltanto il felice incontro di qualità artistiche e qualità organizzative, di uomini di eccezione con una città ammirevole, poteva rendere efficace e duratura.*

*Ciò è stato perfettamente capito dal pubblico romano (non si dimentichi la preparazione pubblicitaria fatta dal Grassi), che attediato, irritato, asfissiato dalla « Famiglia Antropus » di Thornton Wilder, ha tuttavia saputo applaudire calorosissimo e convinto la fatica degli interpreti e del regista. Come si vede, un raro caso di intelligenza teatrale, un « distinguo » di tipo generoso e sottile, a cui si può giungere soltanto se il pubblico sia stato preventivamente conquistato dalla pubblicità, e successivamente persuaso dalla bravura. Intanto, si è riconosciuto il diritto a un Teatro d'Arte, di sperimentare testi che abbiano per solo merito una sperticata audacia; si è capito che, per poter respingere, bisogna conoscere; si è inteso che anche un regista può concedersi il pezzo di bravura, e come negli spettacoli prossimi si acclameranno Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Marcello Moretti, in questo, fin dal secondo atto, si è acclamato il regista Strehler, vero trionfatore della serata. D'altronde questa di Wilder, che non osiamo chiamare commedia, ma pretesto teatrale, era appunto un biglietto di presentazione, quasi una sfida del « Piccolo », per dimostrare in una sola volta quanto abbiano giovato cinque anni di convivenza artistica a gente che disponga di quei mezzi professionali e artigiani.*

*In tre atti cinema e rivista, circo equestre e idillio musicale si intrecciano e si alternano senza fondersi mai. Wilder ha voluto affermare che la ragione della vita è nella speranza di progresso e di perfezione. L'assunto, enorme perchè pacifico, ha molto sofferto dell'altra enormità, di voler esser dimostrato mediante l'uso e l'abuso della storia universale, in una specie di quarta dimensione, o comunque fuori delle solite dimensioni. L'annullamento di una delle quali — il tempo — avrebbe dovuto significare che l'uomo è sempre il solito, con tutti i suoi errori, i suoi vizi, la sua cocciuta virtù del credere nel domani, mentre sta rovinandosi oggi. L'eccessiva ambizione dell'Autore, prendendo il calore rivestitolo che avrebbe potuto far friggere tanta materia nel medesimo calderone, ha messo in opera un noioso ripasso di cultura liceale, qualcosa di simile a un testo sceneggiato di Van Loon, che americanizzando la storia e la Geografia, non aveva ancor pensato, crediamo, ad americanizzare la filosofia e la sociologia, per di più costringendoci a sorbire tutto in una volta. Ciò ha creduto di poter fare Wilder, con risultati di molto inferiori a quelli raggiunti, mettiamo, da Giovannini e Garinei nella radiofonica « Bisarca », ove il solvente tutto europeo dell'ironia impiegata come autocontrollo, costituiva sigla d'arte degna di maggiore ammirazione e fiducia.*

*La famiglia Antropus, che simboleggia l'umanità, nei tre atti vive tre ère fondamentali. Nel primo è insidiata dai ghiacci dell'èra glaciale, nel secondo sta per essere investita dal diluvio, nel terzo è, per così dire, all'inizio della èra nostra, caratterizzata dalla guerra. Antropus, come s'è detto, fuori del tempo, ha fin dall'inizio inventato il fuoco, l'alfabeto, la ruota, il telegrafo, ma suo figlio Enrico (Caino) ha subito inventato l'assassinio, e il padre spegnerebbe disperato il fuoco abbandonandosi alla morte bianca, se la poetica grazia di Gladys, la figlia, non gli facesse ritrovare il gusto e la volontà di vivere. Onesto e leale, finchè povero uomo comune, Antropus, diventato Presidente, si lascia incantare da una sirena, Sabina, sempre presente e sempre minacciosa come servetta nella famiglia Antropus, ma sempre dominata dalla famiglia trionfante. Non contenta dei pizzicotti dell'èra glaciale, ella, al tempo del diluvio, inventa il divorzio, e sta per prendersi l'uomo, se il grave pericolo incombente sui figli non riconducesse Antropus al sentimento del dovere. Al termine della prima guerra (o dell'ultima, che fa lo stesso), padre e figlio sono di fronte: la ribellione di questo è stroncata dalla lezione di quello, che gli dimostra la differenza tra libertà e anarchia. E in un bellissimo finale anche gli spettatori ricevono la necessaria lezione, gustando finalmente le battute che hanno un senso, perchè appartengono rispettivamente a Spinoza, Platone, Aristotele, al Genesi, e son fuse e precisate dal canto natalizio « Heilige Nacht »: si apprende, insomma, che il bene è anche nell'uomo, che l'uomo deve cercarsi un capo che sappia dominare se stesso, che l'uomo partecipa del divino, chè anche alle origini prima fu il caos, poi l'ordine e la luce.*

Mario Feliciani « regista » ne la « Famiglia Antropus » di Wilder

*Il tutto, abbastanza chiaro in sè, è stato detto con la maggior confusione possibile, con l'appesantimento più ricercato di riferimenti culturali che non risultassero indecifrabili al colto e all'inclita, con l'impiego di personaggi e trovate, e sviluppi che avrebbero potuto svolgersi all'infinito. Passano davanti ai nostri occhi dinosauri e mammouth domestici, Mosè, Omero, Esculapio, tre Muse (per risparmio, solo tre?), il profeta Geremia in veste femminile di chiromante... Il tutto, sostenuto da un ritmo infernale, ha potuto reggersi appunto perchè il regista sapeva che ogni battuta apportatrice di banalità, sarebbe caduta sotto beccate inesorabili, se ci fossero stati dati il modo, il tempo e la ragione del beccare; come avvenne, nei rari casi in cui il testo imponeva adagiamenti sentimentali. Le scene e i costumi di Coltellacci hanno avuto applausi meritati, come le composizioni da fermo, gustosissime, di Strehler. L'interpretazione globale si potrebbe dire perfetta, se non avessero un po' disturbato certi squilibri tra i pianissimo e i fortissimo non commisurati all'acustica del Quirino. Adorabile la dolcezza intontonita della signora Antropus (L. Angeleri), divertentissima la petulanza dell'imbonitore (M. Feliciani), misuratissima — e non era facile — la forza del protagonista Antropus (G. Santuccio). Lilla Brignone s'è presentata come Sabina, la servetta, in una già così ricca gamma di toni, da farci impazienti di conoscerli distinti e approfonditi nelle prossime prove. Eccellenti tutti gli altri.*

**V. C.**

Nino Cestari, Lia Angeleri, Lilla Brignone, Gianni Santucci e Vittoria Martello ne la « Famiglia Antropus » di Wilder

● Esce ora, edito dall'Istituto di Propaganda Libraria, « Dio ha bisogno degli uomini » il romanzo che ha ispirato l'omonimo film di Jean Delannoy.

« Dio ha bisogno degli uomini » di Henry Queffélec (tit. or.: « Un recteur de l'Ile de Sein »), nella versione italiana di Maricilla Piovanelli, si rifà ad un'epoca indeterminata, ai tempi dell'antico regime francese, nella misteriosa isola di Sein sperduta nell'Oceano, dove, per mancanza di candidati, un sacrestano, semplice pescatore, finisce un po' per volta per prendere il posto di parroco con tutte le relative attribuzioni.

# POESIE DI MONIQUE DIFRANE

Monique Difrane, pseudonimo di Monique (Leccia) Fradkin, è una giovane scrittrice, insegnante al *Collège* di Fribourg. La sua arte, nei paesi di lingua francese, già gode il credito di una non esigua schiera di ammiratori. Perciò a Lionello Fiumi è venuto desiderio di farla conoscere anche allo sparuto e tuttavia eletto pubblico dei lettori italiani di poesia, attraverso una piuttosto scarna, ma oculata scelta di liriche, presentate nel testo originale, con la traduzione a fronte, curata da lui stesso. Fiumi ha inoltre scritto la succosa prefazione che introduce a questa *Choix de poèmes*, che ha per titolo *A la peine de vie*: ventesimo volume della bella Collana di *Misura* (Bergamo, 1951).

La Difrane reca in sè, nel proprio sangue, confluiti da un eterogeneo incrocio, gli occulti richiami, gli avvertimenti atavici di due razze distinte, di due civiltà diverse: la slava, e quella latina, mediterranea. Anche la sua poesia (essa sopratutto; non poteva accadere diversamente) palesa, a tratti con rilevata nettezza di lineamenti, codesto dualismo etnico e culturale, stociato in lei per le segrete vie del sangue e dell'istinto. Non si pensi però all'immanenza di un conflitto insedabile ed angustiante. Si dovrà discorrere se mai, per questa recente poesia (giunta nei momenti migliori e felici approdi di sapiente maturazione), di compresenza delle due sollecitazioni, la quale può anche, negli istanti di grazia appunto, atteggiarsi ad armonia compositrice: un organismo di canto, in cui ciascun elemento si offre come necessaria integrazione dell'altro, per la compiutezza di quel tutto organico, da cui doveva venir fuori, attraverso le forme dell'arte, il più peculiare ed integro volto della poetessa. Felice risultato, oltre che della maturità, forse anche della approfondita formazione umanistica della Difrane, che alle scaturigini della classicità antica e rinascimentale appare essersi largamente abbeverata.

Ci sono anche i momenti in cui la soluzione unitaria (armonica) è elusa. Allora i due differenti termini spirituali si consegnano, scoperti ed indifesi, nella loro mozza e divergente vita. Gli ancestrali fermenti connessi con l'origine slava diventano la nebulosa opacità (anche formale, anche di linguaggio) e la scoscesa disperazione di una solitudine che sbigottisce, senza aperture di cieli (*Merci*, *Non*, *Nombre sur ma durée*). All'incontro, il *quid* di mediterranea latinità che è ugualmente presente ed operante nella poetessa, e che si manifesta sopratutto nella lucida fermezza del dettato, nel taglio esatto e vibrante della frase poetica, nel suo ritmo largo, luminosamente e vigorosamente scandito, può arrivare alla vitrea fissità di talune movenze, formalmente troppo precise e perfette (*Ode aux cyprès d'Italie*, *Adieu à 1950*).

Però quando l'assestamento ed allineamento tra i due piani è conseguito, sì che ciascuno dei due porta intatta nel canto la propria particolare ricchezza, aggiungendola a quella dell'altro, ecco profilarsi la compiuta bellezza di liriche come *La cours sans lumière*, *Crepuscule d'automne*, *Au printemps qui ne fut jamais*, *Hai-kai*, *Le calme des grands fonds*: sgorgate, sembra, in coincidenza con un autentico *tour de force* dell'ispirazione della Difrane.

La raccolta allinea poemi scritti fra il 1940 e il 1951. Ma i più di essi sono recentissimi: 1949 e 1951. Il classico *habitus* delle scandite misure ha fatto riversare i fantasmi dell'immaginazione, le commozioni singolari e solitarie del cuore, entro gli stampi metrici, spesso rimati, della tradizione, sia pure con qualche lieve innovazione tecnica, come quella cui accenna il prefatore: trascurabile cosa, del resto, nella parossistica febbre di liberazione prosodica che quasi di colpo ha dilagato, fin dai primi anni del '900, nella lirica contemporanea.

●

Ma è altrettanto evidente che, a questi precostituiti schemi ritmici, la poetessa ha annodato movimenti della più attuale sensibilità lirica; non tuttavia accumulati alla rinfusa, come immagini analogie intuizioni impressioni sottili, avulse dalla unità del motivo ispiratore, di un centrale nucleo emotivo, cioè, ma in quest'ultimo, almeno nei momenti di raggiunta compiutezza, rifusi ed unificati. Così come postula la non più dilazionabile istanza insita nell'avvento di una nuova stagione poetica, la quale si pone al di là, oltre (non in mezzo, ben s'intenda, non *terza corrente*) il surrealismo e il frammentistico ermetismo nostrano; decisamente oltre codeste esperienze già interamente consumate e bruciate. Si pone come storicamente ineluttabile ed improrogabile superamento di esse, come nuovo momento, o fase, dello storico divenire e vivere della poesia; come il naturale momento, cioè, della feconda sintesi tra tesi (tradizione) ed antitesi (estremistica innovazione dell'ultimo *decadentismo*, nelle forme del surrealismo, dell'imagismo e dell'ermetismo), giusta quella ch'è un'inalienabile legge, e processo, di tutti i fatti storici degli uomini: sì che tutti gli annessi dell'estrema età decadentistica si configurano da tempo ai nostri occhi come passatismo, come stagione esaurita.

Se ne deduce dunque, ed è evidente alla lettura, che l'ansia ed il fervore di poesia della Difrane sono pur passati attraverso il fuoco purificatore e necessario dei più fruttuosi esperimenti di ieri (di materia e di linguaggio) della poesia europea, segnatamente francese, surrealismo non escluso. E gli echi si colgono distintamente, pur entro la unitaria trama affettiva od emotiva, di cui si è or ora detto.

Ma qualche punta pare spingersi anche verso più remote prospettive temporali: oltre che verso il mondo della classicità, anche, in *Pour un pastel du XVIII siècle*, verso l'aggraziato clima di un aggiornato settecentismo arcadico: che appunto codesto componimento si regge sul cantante e leggero garbo, pur tra inflessioni di tristezza tipiche di un'anima moderna, della canzonetta, la quale meglio d'ogni altra forma ci ha conservato il volto di quell'età gentile e lieve.

Si è accennato a tristezza. E' appunto questa l'atmosfera ispirativa in cui si muovono e di cui si colorano le cose migliori: quelle cioè nelle quali è una temperanza — oltre che di modi, di accenti —, anche di gesti, anche di voci interiori. Ma forse è più esatto parlare di immalinconita sofferenza. La quale, nelle prove meno riuscite, si sente gonfiarsi a dismisura, fino a non persuadere più, fino a sembrare di maniera: da un lato, un congestionato leopardismo del male di essere nati, il suo «amour au néant» (*Non*: reciso atteggiamento di rifiuto alla continuità della specie umana); dall'altro lato, l'*absurde*, il gridato sarcasmo di *Merci*, entro il disperato e sistematico svuotamento dell'universo, di evidente impronta esistenzialistica. Leopardismo ed esistenzialismo già perentoriamente dichiarati nel titolo stesso del volume.

Tuttavia, quando accade che la voce e il doloroso movimento dell'anima trovino l'equilibrato assetto di un canto sobrio, vero, si staglia, ad esempio, la bella e mossa drammaticità, risolta da ultimo in universale tragicità lirica, de *La cours sans lumière*: «Quand il s'est arrêté, face à la banderille, / Le flanc noir solitaire, / Sur le cercle massif quel plaisir à courir! / Quelle ivresse légère, / Quel cri s'est élevé de la gorge des filles, / Quel cri de leur sein nu! / Quand essoufflé, fini, fouaillé par la lance, / Le rouge solitaire, / Il a ployé la nuque après le vain combat / Et couché sur la terre, / Il a vécu sa mort en un hurlant silence, / Les mains qui étaient là, / Toutes ces mains qui battent, battent sans comprendre, / O ces mains solitaires, / N'ont-elles pas senti bien vrillé, bien marqué, / Leur seul jour solidaire?... / Et l'arène se tait sous le ciel impassible / L'arène solitaire. / Mais son orbe se dresse et clame dans la nuit / La course sans lumière, / Le désespoir muet, la prière impossible, / L'abîme où tout s'enfuit». Oppure prende forma la suggestiva corrispondenza di deserta tristezza tra l'anima ed un vespertino paesaggio d'autunno (*Crépuscule d'automne*). Od anche battono, con delicato tocco, accenti di nostalgie stagionali, primaverili ed estive (*Au printemps qui ne fut jamais*), con quella toccante chiusa di trepida religiosità: «Seigneur, faites-nous charité / Du Te Deum de joie qui ouvrira les nues». Altra volta il tremore di tutto uno stato intimo si lascia racchiudere nel perfetto giro dell'*Hai-kai*, le cui risonanze si dilatano attorno largamente.

Per tali vie la voce della Difrane può alla fine ancora una volta distendersi, come già ne *La cours sans lumière*, nelle architetture larghe e mosse di un canto quale *Le calme des grands fonds*. La cui apertura sa di liberi e ventosi spazi, quasi in una rinata *ivresse* da *bateau* rimbaudiano: «Comme il a désiré l'envol des aventures / Le trois-mâts de haut bord qui déployait son âme / Et s'unissait au vent, au ciel, à la nature, / Ivre d'avoir l'espace et l'univers pour trame, / Il engouffrait le monde en sa ferme voilure / Sans cuirasse (à quoi bon? il était le Sésame / De l'océan tout neuf et des terres obscures! / Son aile tournoyait, pure comme une flamme...»; mentre il congedo ha un'incantata fissità, un'incanto amaro di morte e d'eternità, cui arrivano impossibili richiami della vita vivente: «Mais parfois, imprévu, un parfum de soleil / Ou la brise qu'effeuille un été de vertige / Egrène sur la mer, en notes de vermeil / Le trop plein d'un amour qui cherche et qui s'afflige. / Alors, dans la nuit lourde, au fond de l'Océan / Le trois-mâts étouffé sait que le vent l'évoque... Il ne répondra plus et seule éperdument / L'ombre d'un désir mort fait tressaillir sa coque».

Una poesia, questa della Difrane, la quale, come è stato da più parti osservato, pare andare oltre i limiti stessi di una comune accezione della femminilità, per assumere vibrazioni ed inflessioni d'altra natura (non direi tuttavia maschili): così come è accaduto, su un piano assai diverso e assai più alto, a Saffo per esempio.

**Bortolo Pento**

# “I PRATI DELL'OLTRE„

La tematica di questo recente volume di versi di Gino Tibalducci: «I prati dell'oltre» (Ed. Cappelli-Portici, Bologna), fissata con consolante chiarezza, non è difficile coglierla nelle sue linee essenziali, anche se a tale scopo si tiene conto delle passate esperienze di questo poeta.

Dalla sua prima pubblicazione a questo recente volume un comune denominatore d'ispirazione, che non può sfuggire ad una indagine riepilogativa, lievita sottilmente, beninteso con quelle fratture date solo da una irrefrenabile necessità di approfondimento estetico ancorchè poetico. Se dicessimo, infatti, che Tibalducci s'è fermato alle premesse di anni or sono, andremmo di molto errati perchè processi intuitivi e di scrittura della sua prima ispirazione sono stati inavvertitamente ripresi, maturati, al punto da rappresentare tutt'altro valore.

Il nostro, così, è un sottolineare quanto sia rimasta costante l'affezione ad una intima necessità chiarificatrice di accordi e tonalità che tendenze e orientamenti salottieri non hanno punto mutato e l'umile verità, come in proposito osservò Marino Moretti, è rimasta la funzione prima nella poesia di Gino Tibalducci. Non è poco se si tiene conto della mutevolezza e delle vicissitudini della poesia contemporanea che, il più delle volte, si è esaurita ancor prima di pervenire ad una sigla ben definita.

«I prati dell'oltre» sono, dunque, frutto di lenta e impegnativa composizione che se da un lato possono far pensare ad una limitata calibratura di motivi e di effetti, dall'altro ci trovate sotto una validità di richiami alla buona ed onesta tradizione letteraria, che vi fa piacere non imbattervi in funambolerie e spericolati ghirigori moderni, soppiantati come sono, in Tibalducci, a partire dall'aristocrazia classica del verso.

«Madre, da quando sei trascorsa, l'acqua — non è più chiara e tutte le montagne — hanno chiuso i sentieri. Il mio sorriso — s'è perduto negli anni. So che torna — nell'ora della morte, sulla bocca, — lieve si come l'ala — dell'angelo che l'anima mi coglie. — T'incontrerò placata sulla luna — dove m'attendi con malinconia». (Da «Il rifugio sulla luna»).

E giusto questa orchestrazione è quella che vi prende sin dalle prime pagine, dove pianezza di ritmo, esperienze di simmetrie, vigilanza di toni non scoprono scadimenti e sono immagini su immagini a richiamarvi un mondo sepolto dentro il cuore, a colmare esacerbati silenzi del nostro quotidiano viaggio in città smarrite nella pena e nella solitudine, come ad esempio in «Deserto di pietre»: «E' notte: la città, materna, reca — nel grembo le miniere del dolore — e guarda le stelle. — Dall'alta finestra — mirare le case — m'accora, come un grido di civetta. — E' secca la grande facciata, — è arido il muro. — Questo deserto è vuoto come un soffio». Oppure, come in «L'avvenire ha odor di menta»: «Ad ogni stagione che muore — l'aria perde un odore — e le mani sempre più pesano. — Ma i vasti prati dell'anima — non conoscono il calendario: — gettano ciuffi di menta — per dissetarne chi spera...».

●

Laddove, però, il tono lievemente discorsivo prende la mano a Tibalducci, è facile individuare il primo segno di stanchezza, momentanea se volete, ma evidente al punto che dispiace questa mancanza di messa a fuoco del clima ispirativo che sarebbe buono, ma viene invece disperso o poco sentito dal poeta; esempio: «Gli accadde d'esser solo in una notte... d'agosto, senza strada: egli calcava — l'erba. Era solo, privo di desio — e di rimpianti: puro nella notte...», e così via senza accenno di ripresa: avvertite che la frattura è lì, nel non aver misurato la carica emotiva che, scarsa inizialmente, s'è esaurita a metà strada.

La sobrietà, la stupefatta commozione di altri passi, ci compensano in definitiva di certi accordi aspri e di tono minore, quasi che questi non fossero altro che riprese di fiato per lo spiegamento di energie sin qui sospese e contenute in attesa di rivelazione: «Nel cuore tanto amaro poche cose — rimangono: la vetta d'un cipresso — che pende a destra, quel suo primo bacio — e il soffio di lei. Bisogna andare — oltre l'amore. Via per esser soli, — anche se il vento dell'esilio reca — l'odor di casa. Poi l'ignota mano — d'un primo accorso chiuderà le spente — vane pupille. E finalmente il cuore — conoscerà la foglia dell'ulivo». («La nostalgia»).

Poesia, dunque, questa di Gino Tibalducci, che ancora una volta merita attenzione per il palese contenuto psicologico e per l'aderenza alla nostra travagliata vicenda umana.

**Osvaldo Guido Paguni**

# I TRE MOSCHETTIERI IN DOMINIO PUBBLICO

Marcel Carné sta lavorando attorno a «La Regina Margot». Per portare il soggetto sullo schermo ha dovuto pagare i relativi diritti agli eredi del «negro» di Alessandro Dumas, cioè quell'Augusto Maquet che nessuno conosce in generale, e che gli editori si guardano bene dal ricordare sulle copertine che racchiudono le immortali opere storiche o no del padre (putativo) di Athos, d'Artagnan, Aramis, Porthos. Bastava che aspettasse un po' di giorni, e avrebbe avuto la «Reine Margot» gratuitamente; ma Carnè aveva fretta, e centomila franchi più o meno: il cinema non guarda a spese per quanto sia vero che è proprio nel cinema che i primi guadagni sono proprio i milioni non spesi.

Dal 1º gennaio 1952 chi voglia girare per lo schermo «I Tre Moschettieri» e con questi tutta la serie avventurosa e semistorica di quel ciclo eroico sul quale diceva Berenson ha studiato il XVII secolo francese, lo potrà fare senza dover nulla a nessuno. Salvo agli attori e agli sceneggiatori.

Il Giornale Ufficiale francese infatti pubblica un decreto che nella Repubblica delle Lettere era atteso con molta impazienza. E' il decreto che riguarda i diritti della proprietà artistica e letteraria prorogati per ragioni di guerra. Una legge del 1866 riconosciuta se non sbaglio da tutti gli stati salvo la Russia, proteggeva i diritti degli scrittori morti, a favore degli eredi, per la durata di cinquant'anni. Superato questo largo periodo, le opere cadono nel dominio pubblico e tutti coloro che vogliono o possono farlo hanno diritto di ristamparle, portarle ridotte sulle scene, nel cinema, nell'operetta, ecc. Dopo la prima guerra mondiale, una legge speciale prorogò di sei anni la speciale protezione, e durante la recente guerra nel 1941 il Governo di Vichy decise di accordare una nuova proroga, per tutta la durata del conflitto. L'interpretazione di questa legge aveva poi dato occasione a un bel numero di processi per evasione dagli obblighi imposti dal diritto d'autore. Finalmente il Parlamento se n'è occupato, e la seconda proroga è stata esattamente precisata in otto anni e centoventun giorni, secondo pubblica il Giornale Ufficiale.

Oggi come oggi dunque, le opere di uno scrittore o drammaturgo o poeta morto alla vigilia della guerra 1914-18, cadranno nel dominio pubblico solamente 64 anni «dopo la morte». Se però lo scrittore o poeta o drammaturgo è «morto per la Francia» (quanti casi!), le sue opere cadranno nel dominio pubblico solo 94 anni dopo la morte dell'autore. Peguy sarà dunque uno scrittore di dominio pubblico solamente nel 2008.

Intanto precisate le condizioni, tutti gli scrittori scomparsi nel 1888 col prossimo San Silvestro cesseranno di godere (chi ne gode praticamente sono gli eredi) i diritti d'autore. Fra costoro c'è Labiche commediografo, che è un nome molto noto; ma c'è anche Augusto Maquet, il cui nome non dice gran cose, eppure proprio a lui si debbono i più grossi successi librari da quasi centanni a oggi. Maquet era il «negro» di Dumas. Era lui che scriveva i suoi romanzi storici, e pago della paga che Alessandro gli passava, non pensava che passando il tempo e lui morto, si sarebbero seguiti processi su processi per assicurarsi proprio quei diritti d'autore che lui trascurò vivendo nell'oscurità, ma che non volevano invece trascurare i nipoti eredi.

I quali vinsero i loro processi, e insieme ai nipoti e pronipoti di Dumas fruirono dei diritti che da solo Alessandro Dumas non avrebbe più fruttato, essendo lui morto già da tempo. Dumas era morto praticamente ventanni prima; ma «Ventanni dopo» e «La signora di Montsoreau» o «Il Visconte di Bragelonne» e «La Regina Margot» senza parlare dei «Tre Moschettieri», lavoravano per lui attraverso il negro quasi anonimo, che nemmeno oggi appare in testata.

Ma col 1º gennaio venturo, addio: tutti questi personaggi scendono sulla strada e diventano merce per tutti e di tutti. Verlaine, Daudet, Dumas figlio (la cui «Signora delle camelie» fa ancora molto denaro, moltissimo, ve l'assicuro), scenderanno invece fra qualche tempo. Verlaine agli eredi da più gioie di quante ne abbia date alla parentela quand'era vivo, Daudet è ormai sceso di molti gradini; fra qualche anno il suo nome figurerà solamente nelle antologie. Specialmente nelle antologie scolastiche o nei libri di testo, contro il prezzo dei quali quest'anno si sono avute proteste a non finire. Nelle scuole quest'anno è stata rifiutata l'edizione '47 di una certa famosa aritmetica (Pugibet, Adam et Cajon) semplicemente perchè i prezzi proposti dai commercianti i cui guadagni servono da esercizio agli studenti, erano così lontani da quelli 1951 da rischiare di falsare le idee degli allievi delle scuole.

Ma anche qua, considerando la differenza di prezzi da edizione a edizione, il maligno trova che sotto c'è una questione di diritti d'autore, il che è di attualità.

**Renato Giani**

# WILDE

(Continuazione della 2ª pag.)

te asseriti e non mai rappresentati). Fra le tante, oziose o dialetticamente conversative, spiccano senza dubbio le ardenti pagine dedicate, nel capitolo XVI, all'avventura notturna fra le taverne dei fumatori d'oppio e all'incontro allucinante col fratello di Sibyl Vane. Ma è soprattutto a quest'ultima figura muliebre e all'amore estasiante in cui ella si spegne che il romanzo deve le sue parti più nobili, geniali e durevoli, cioè l'episodio della passione ricambiata dell'esultante Dorian per la ingenua e romantica attrice, cui seguono la terribile delusione della recita abominevole, la ripulsa di lui e il conseguente primo segno di degenerazione sull'immagine del ritratto fatale, trasformato in «emblema visibile della coscienza». Tutto questo si svolge in un'aura ineffabile di esaltazione savranaturale, anzi fiabesca, che malauguratamente si dissolve nei capitoli successivi per lasciare adito a tutte le disquisizioni, le enumerazioni e i colpi grandguignoleschi che non occorre ricordare al lettore.

Ma quando rileggiamo la storia edificante del *Principe felice*, con quella statua animata, dal cuore di stagno, che si scioglie in lacrime, col rondinino messaggero di bontà che sogna invano l'Egitto e le sue meraviglie e viene ucciso dal gelo sulla spalla del simulacro principesco, noi salutiamo in Oscar Wilde uno degli ultimi grandi narratori di fiabe che abbia avuto la civiltà occidentale, a cui fu dato di realizzare, nei momenti di grazia, la paradossale (ma fino a un certo punto) concezione che «il Mentire, il racconto di cose belle e irreali, è lo scopo vero dell'Arte».

**Alberto Neppi**

# RITORNO DI TONIOLO

Continuazione della 4ª pag.

restare estranee alle aspirazioni che promuovono certe riforme sociali, nel senso dell'elevazione materiale e spirituale della società, e specialmente dei suoi gruppi più deboli, delle classi lavoratrici. Ma le riforme, nei loro aspetti tecnici, devono avere le basi di verità scientificamente dimostrate per l'esperienza consolidata e riassunta dalle conclusioni scientifiche.

Sono tre aspetti suggestivi, sotto i quali la personalità complessa e coerente di Toniolo, — economista teorico, storico dei fatti economici, riformatore sociale, — oggi ritorna, con un insegnamento pieno di vitalità e di fecondità, nella corrente dei più recenti progressi scientifici dell'economia.

**Celestino Arena**

G. TONIOLO: *Trattato di Economia Sociale e Scritti Economici*. Voll. 4 di pp. 484 più 504 più 535 più 324, Comitato per l'Opera «Omnia» di G. Toniolo con prefazione editoriale di F. Vito.

● «Soldati del Re», il nuovo romanzo di C. Alianello, l'autore de «Il mago deluso» è stato distribuito alle librerie. E' la storia scrupolosa della battaglia civile che si combattè a Napoli il 15 maggio 1848 e di alcune persone, tutte al servizio del Re, ma chi con fedeltà, chi con dubbi e ripiegamenti e chi infine con il tradimento.

● Mario Luzi, ha affrontato coraggiosamente il tema di una revisione di Mallarmè, con uno «Studio su Mallarmè» uscito in questi giorni nella «Biblioteca del Leonardo». Il volume contiene i seguenti capitoli: l'importanza di Mallarmè; Le prime poesie; Hérodiade; Igitur; Lungo intermezzo; Coup de dés.

● Tra le novità di primavera della Secker & Warburg di Londra sono annunciati: «American Diplomacy» di George F. Kennan, «The problem of Power» di Lord Radcliffe, «The Conduct of Life» di Lewis Mumford, «The Conformist» di Moravia.

● L'editore Hoepli ha pubblicato le nuove edizioni di due volumetti su Vincent Van Gogh, nella collezione «Arte moderna straniera», a cura di Giovanni Scheiwiller: «Vincent Van Gogh, pittore» di Lamberto Vitali e «Vincent Van Gogh, disegnatore» di Marco Valsecchi.

● E' istituito dal Circolo «Quattro Arti» un premio per un saggio critico inedito su un autore o un argomento della letteratura italiana da D'Annunzio e Pascoli ai giorni nostri. Il premio verrà assegnato a Napoli entro la prima quindicina di giugno p. v. La commissione giudicatrice è presieduta da Goffredo Bellonci.

● E' uscita con l'Ed. Stock, la traduzione di un libro di Charles Morgan, sotto il titolo «Les libertés de l'esprit».

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma